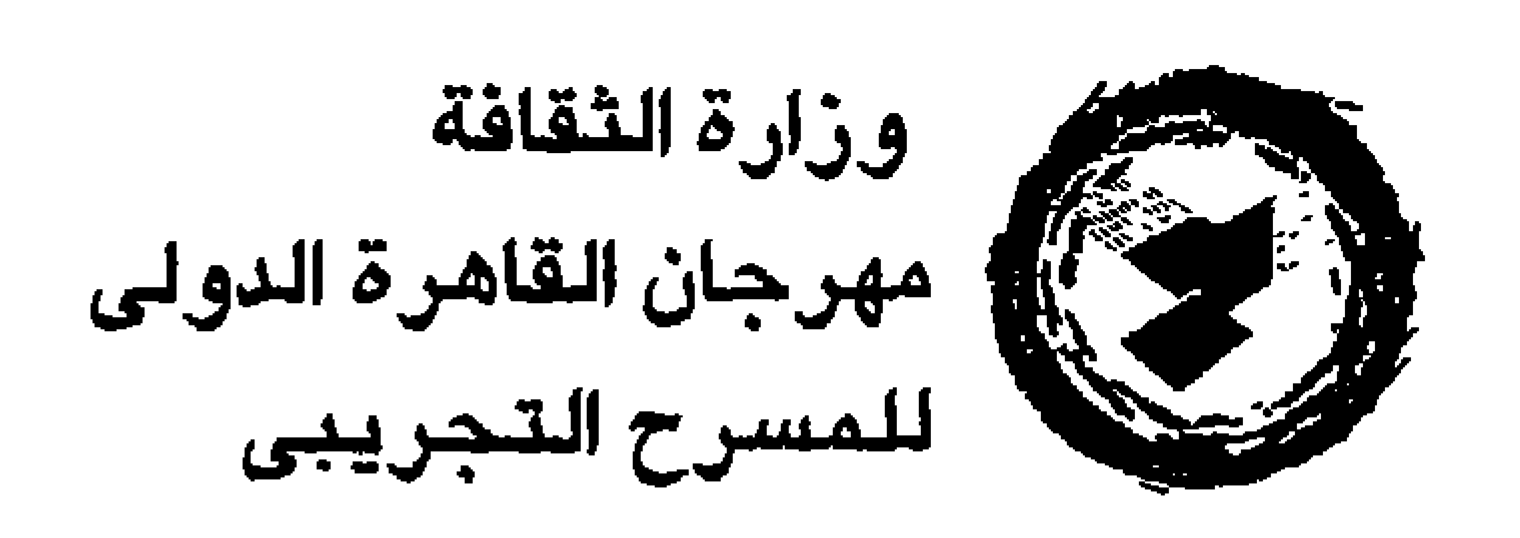


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى
الدورة التاسعة

المسرح النسوى

تأليف : هيلين كيسار
ترجمة : منى سلام
مركز اللغات و الترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. نهاد صليحه





المسرح النسوى

تأليف : هيلين كيسار
ترجمة : د. منى سلام
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. نهاد صليحه

كلمة وزير الثقافة

حقق مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى دوراته، للحركة المسرحية المصرية والعربية ماكنا نسعى إليه، تجنبًا للعزلة وخطرها، وأعنى إمكانية *"المقارنة"* ، بالانفتاح على تيارات المسرح العالمي المعاصر، فالذى لا شك فيه أن مسارح العالم لا يمكن أن تتشابه في عروضها لارتباطها بالأسس العميقة لواقعها الذى تتعامل معه بأشكاله المختلفة في كل مجتمع، لكن الوعى بالاختلاف والمتغيرات أمر ضرورى للإبداع.

وقد أحدث المهرجان بتيارات وتوجهات عروضه قدراً من التوتر، بل وقدراً من المقاومة، وكنت أرى فى ذلك إحدى مجالات الحرية التي تحمي الإبداع، وتفتح له إمكانات التعبير، وتفسح مساحات التجريب، فالمسرح ليس عروضًا مسرحية فقط، بل نتاج ثقافى بالدرجة الأولى يمتلك طاقة التفاعل وسمات الاختلاف.

إن تراكمات تلك الصدمة أدت إلى تعزيز إدراك المسرح المصرى لمخاطر العزلة، وعقم مخاوف الانفتاح، وإجراء المقارنات والخروج من أسر التقليد والتكرار، وتوفير المناخ اللازم للإبداع، وترسيخ الثقة بالقدرة على التفاعل، والوعى بالمتغيرات التى تجرى من حولنا.

إننى مع الذين يؤمنون بحق الاختلاف والتمايز، وأؤمن أيضا بأن الفنان لا تحده البداهات والمسلمات، بل لا بد له من التحرر من أى عنف يقيد إبداعه، فمتاع الفنان خلال رحلة إبداعه حرية تعبيره.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

المرأة وثقافة الاضطهاد

منذ طرح *"الرجل"* سؤال *"التعيين"* لماهية *"المرأة"* ، ثم راح يجيب عليه وحده *"بالوكالة"* وفق تصوراته، ينتج وينشر صورا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت *"المرأة"* خاضعة لمحاولات *"التدجين"* التى تفرضها ثقافة المجتمع الذكورى فى شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية توصيل أفكارها بشكل علنى، وتحرمها كذلك من حرية التفكير.

فعندما صرخت *"ميديا"* فى مسرحية *"يوريبيدز"* ، ***"نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا، فأولا يطلب منا أن نشترى رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا، لأنه من أسوأ الأمور ألا يكون لنا زوج"*** ، كان ذلك يعنى استمرار *"الإكراه"* بسجن *"المرأة"* داخل *"القالب"* الذي يحقق للثقافة الذكورية إحساسها بالتفوق، وحتى عندما طرح *"شكسبير"* فى *"ترويض النمرة"* شخصية *"كيت"* كتصور لامرأة تناضل من أجل أن تعيش فى مجتمع لا تكون فيه شيئًا مهملا، جعلها تثور على الأوضاع بأن تغدو *"نمرة"* شرسة مستحيلة المعشر، يواجهها *"بتروشيو / الرجل"* ، الذي يملك من الرجولة والحقوق التى منحتها له الثقافة المهيمنة، ماجعله يروضها كما يُروض الحصان الجامح ليفوز بها.

ولم يقتصر تعزيز رؤية *"الرجل"* فقط على إبداعات الكتّاب بطرح تصوراتهم عن المرأة، والتى ترسخ سيطرة الثقافة الذكورية وهيمنتها، بل أُستخدم *"العلم"* لمساندة تلك التصورات، إذ جاء *"فرويد"* ليقنن التفوق الذكورى، بأن سمم تاريخ المرأة بأفكاره التى جمعها من مباشرته لنساء مرضى من جراء مواجهة ثقافة اضطهادية ذكورية،

أكدتها تأويلاته من أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلا، وكانت تلك التأويلات إحدى محاولات التدجين الاجتماعى الذى تستخدمه الثقافة الذكورية.

قال *"فرويد"* يوما لطلابه: *"إذا أردتم أن تعرفوا المزيد عن الأنوثة، فعليكم بسؤال تجربتكم الخاصة، أو توجهوا إلى الشعراء، أو انتظروا بالأحرى أن يتمكن "العلم" من أن يقدم لنا معلومات أعمق وأكثر اتساقًا"* ، لكنه لم يشر إلى ضرورة أن يسمع صوت المرأة *"تُعين"* ذاتها وتطرح رؤيتها، ثم فى إحدى رسائله يعترف *"لماري بونابرت"* قائلا: *"إن السؤال الأكبر الذى لم يُجل قط، والذى لم أتمكن من الإجابة عليه، على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب المرأة؟"* .

بالتأكيد لا أحد يمكنه أن يجيب على ذلك السؤال إلا المرأة ذاتها، ولأنها تُولد امرأة فى ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها، فإن هذه الثقافة المسيطرة قد ألبستها قناعا تعيش به حياتها فى إطار *"كرنفال"* يُعد صمام الأمان لسيادة المجتمع الذكورى، إذ عليها أن تظل مرتدية للقناع المُعطى لها، ووفقا لأصول *"الكرنفال"* فإنه ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر، وكانت تلك هى آلية الضبط الاجتماعى من قبل المجتمع الذكورى، أى أن يُعطى للمرأة وظيفة مبرمجة، تستلب منها ذاتها فى واقعها المعاش، ومادام الاختلاف البيولوجى يشكل الأساس فى العجز عن الخلاص فلا خوف إذن من أن تُطرح على صعيد المبادئ قيم الخلاص من هذا الاستلاب.

وظلت المرأة تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المُعطى لها، تحلم بالخلاص من قهر وسيطرة المجتمع الأبوى، حتى بدأت الحركة النسوية كتعبير عن يقظة وعى النساء بهيمنة الرجال عليهن وتهميشهن، ولأنه لا بد للمكتوم أن يُروى، رفضن كل صور التعبير عن ذواتهن *"بالوكالة"* من قبل الرجال، وشحذن الرغبة فى مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة.

تقول *"كارول كرايست"* "Carol Christ" فى كتابها *"الغوص فى الأعماق والصعود إلى السطح: كاتبات يبحثن عن الروح"* ، *"لم تكن قصص النساء تُروى، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يتراءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة فى حياتها.. ودون*

القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات وخبرات العالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية، وحينئذ تصير المرأة كائنا محجوبا خلف ستار من الصمت. إن التعبير عن سعى المرأة الروحى يرتبط تماما برواية النساء".

خرج الإبداع النسوى إذن ليجيب على سؤال ***"التعيين"*** دون ***"وكالة"***، وبشكل علنى فى مواجهة الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذريا عن مذاق لغة ***"كراسات الشكاوى"***، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج والتمرد، إن مبدعات هذه الثقافة الجديدة لم يطلبن كما صاحت ***"ليدى ماكبث"***، ***"تعالى إلىّ أيتها الأرواح.. جردينى من ضعف بنات جنسى واملئينى قسوة ووحشية"***، بل إنهن شحذن طاقاتهن المبدعة كنساء، لا تحكمهن ماصدّرته إليهن الثقافة الذكورية من ***"تابوهات"***، بل لم تخدعهن تفسيرات بعض بنات جنسهن، مثل ***"هيلن دوتش"*** التى ماثلت بين ***"الأنوثة"*** و ***"السلبية"***، وبين ***"الذكورة"*** و ***"الإيجابية"***.

وقد وجدت إبداعات المسرح النسوى فى تيارات التجريب المسرحى الموجة المناسبة الحاملة لكل طاقات التجدد، والتي تستوعب التوجهات الفنية والفكرية لهذه الإبداعات ذات الصوت النسائى، بل إن "مهرجان المرأة الدولى للمسرح التجريبى" الذي أقيم لأول مرة فى ١١ أغسطس ولمدة ثلاثة أسابيع عام ١٩٨٦ بالمملكة المتحدة، ولدت فكرته فى حضن مهرجان "ايل سيجرتيو دى أليس التجريبى الدولى IL Segreto di Alice والذى أقيم فى إيطاليا عام ١٩٨٤، وجمع أكثر من مئة من السيدات الممارسات للإبداع المسرحى ليقدمن أعمالهن، واستطاع هذا الحشد النسائى من مختلف بلاد العالم أن يطور استراتيجية نسائية جديدة، أحدثت تأثيرا على المسرح العالمى، إذ أججت فكرة توحد الحركة النسوية فى المسرح كمنعطف مهم، ساعد فى إدراكهن أن عليهن أن يتبادلن تجاربهن ويفهمن ويحددن ويفصحن عن معارفهن ويطرحن بشكل جماعى إبداعهن المتميز والمتحرر دون حجر أو هيمنة.

ومن المنطلق ذاته يقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة، ندوته الرئيسية حول ***"التجريب فى مسرح المرأة"*** والتى تضم نخبة من

الممارسات للإبداع المسرحى فى قارات العالم، استهدافا لطرح القضية النسوية من منظور الإبداع، كتيار يرى المرأة إنسانا مستقلا بذاته، ويسعى إلى الالتزام بإعادة تنظيم المجتمع بإتاحة الفرصة للأفراد لتطوير ذواتهم، أى بتحرير المرأة والرجل معًا خارج إطار علاقات السيطرة، حيث لا تتراجع الذات الإنسانية أو تختبئ أو تُقَنّع لخلق علاقات إنسانية يحكمها التنامى المتزن وتوفر شروط الفهم بعيدا عن التطرف والإحساس بالتفوق مهما كانت أوجه الاختلاف.

ولأن المكتبة العربية تكاد تخلو من مراجع مترجمة عن هذا الموضوع، فقد أصدرنا تسعْ ترجمات لأهم الكتب التى تناولت هذه القضية، تنوعت مابيْن الدراسات والإبداعات النسوية وتغايرت من حيث لغاتها الأم.

يبقى الاعتراف بالفضل لصاحب الفكرة الخصبة لهذا المهرجان **الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة** الذى أتاح للحركة المسرحية المصرية والعربية إمكانية شحذ طاقة التجدد.

أ.د/ فوزى فهمى أحمد

رئيس المهرجان

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الأنجليزى:

Feminist Theatre

An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women

London: The Macmillan Press

LTD, 1984

المسرح النسوى

مسرحيات الكاتبات الأمريكيات والبريطانيات

مقدمة

التحول

لقد كان المسرح دائما يجذبنى، وهذا بسبب عدم قدرته على تزييف الحقيقة. فحتى المشاهد العادي يمكنه أن يعرف ما إذا كان العرض المسرحى معدا أساسا لتمضية الأمسية فقط، أم أنه مفعم بالحياة ، ومستعد لملاقاة المشاهدين بل لتغييرهم أيضا. إن التحدى الذى يواجهه الكاتب ، والذى واجهته عند كتابة هذا الكتاب على الأخص، هو أن تكون لديه القدرة على الاكتشاف وعلى مفاجأة القارىء من خلال وسيط يتميز بطبيعة ثابتة ومتناهية، ألا وهو اللغة .

ولكن الكتابة عن الدراما النسوية قلبت هذه الموازين ، وجعلت مهمتى سهلة. فعندما بدأت هذا المشروع كنت أعتقد أننى أرتاد مجالا مألوفا لى ، أعرف كل فروعه. وقد بدا لى أن ما يميز الدراما النسوية هو خلق أدوار مسرحية نسوية لها مغزاها، والاهتمام بالأدوار التى يلعبها النوع (ذكر أم أنثى) فى المجتمع ، واستكشاف النسيج الذى يكونُ عالم المرأة، والحث على تحويل موضوع الجنس إلى موضوع سياسي. وكنت قد كونت نظرية عن أكثر أنواع الدراما النسوية فاعلية فى إطار هذه الاهتمامات السابقة، أو من خلال الصراع القائم بينهم . وقد ادعى بعض الكتاب أن الدراما النسوية فى طريقها لأن تعيد للمسرح اتجاهه الصادق نحو الواقعية، فى حين أكد آخرون أن هذا النوع من الدراما سيقوم بتحرير المسرح من التقاليد التى تقيده، ومن التحيز الذى يميز الطبقة المتوسطة نحو الواقعية . وقد اعتبرت أنا أن هذين الرأيين يمثلان الالتزام باستكشاف سيكولوجية المرأة من جهة ، ووضع المرأة الاجتماعى والسياسى من جهة أخرى. وقد أرجعت الرأى الأول إلى الكتاب الأمريكيين ، والرأى الثانى إلى الكتاب البريطانيين .

وقد ظهر لى أننى لم أكن مخطئة تماما فيما توصلت إليه، ولكن المعلومات التى توصلت إليها لم تكن أيضا دقيقة كما تخيلت. فبعض المسرحيات التى ناقشتها فى هذا الكتاب لاتختلف كثيرا عن المسرح الواقعى التقليدى، ولم يكن هذا بسبب أى تحيز من جانبى عند اختيارى للمسرحيات، لكنه كان بسبب إصرار كاتبات الدراما فى المسرح النسوية على هذا الاتجاه. ومع ذلك فكل المسرحيات التى نوقشت تحاول أن تلتقط التفاصيل الأصلية فى حياة النساء والتى كثيرا ما يتم تجاهلها. فهذه المسرحيات تجتهد فى تحرى الصدق فيما تقدمه ، ولكن الواقع الذى تهدف إليه ليس مجرد صورة سطحية فوتوغرافية ، ولكنه صورة مجازية تحاول أن تلتقط كل ما يراوغنا بدلا من الشيء الواضح ، الظاهر للعيان . ففى الواقع لقد تعلمت من هذه الدراسة أن أتشكك فى مضمون معنى مصطلح " الواقعية " . فبينما يساعدنا فى تصنيف مجموعة من المسرحيات كمسرحيات واقعية ، ابتداء من مسرحية إبسن **بيت الدمية A Doll's House**، حتى مسرحية مارشا نورمان **الليل ، أمى *Night, Mother***، نجد أنه ليس من الضرورى أن نُعرِّف المسرحيات التى تتجه وجهة مخالفة- المسرحيات التى تتحدى مثلا تسلسل الأحداث ، أو استعمالات اللغة العادية - بأنها مسرحيات "غير واقعية".

وأود الآن أن أؤكد على أن الشد والجذب الذى لاحظته منذ البداية ليس مسألة صراع بين الدراما الواقعية والدراما غير الواقعية، ولكنها مسألة وجهات نظر من زوايا مختلفة ومن أبعاد مختلفة. وقد يعود هذا إلى انطباعى عن لوحات جورجيا أوكيفى Georgia O'Keefe التى تمثل الصحراء - وكلها تمثل مناظر طبيعية- فهذه اللوحات تعتبر خلفية مناسبة لأغلب المسرحيات النسوية التى أعرفها، فوجهات النظر المختلفة التى توجد فى الدراما النسائية تشبه فى رأيى الطرق المختلفة التى يتم بها تناول منظر الصحراء فى هذه اللوحات . فمن على بعد، وتحت إضاءة معينة، وخاصة فى الصيف والشتاء، تبدو الصحراء قاحلة، وصماء، ومصبوغة بلون واحد. ولكن كلما اقتربنا، وخاصة فى فصل الربيع، تكتسب الألوان حدة وتتموج بإيقاعات مختلفة من الأصوات والألحان لدرجة أن الناظر إليها لايستطيع أن يحول نظره عنها إلا بصعوبة.

إن كلا المنظرين صادق وحقيقى، مثله مثل الدراما النسوية التى تقدم شخصية نسائية تلبس قناعا لرأس فأر ، فهذا القناع حقيقى مثل المرأة الّتى ترفع طرف ثوبها كأنها تتبول على المسرح .

فقضية وجود أو عدم وجود الواقعية فى الدراما النسوية لاتمثل شيئا جوهريا بالنسبة لها، ولكن هذا لايعنى أن كل هذه المسرحيات متشابهة، أو أن المسرح النسوى ليس له شكل مميز . فالتصنيف هنا يعتمد على التأكيد على الجوهر، فى مقابل التركيز على المظهر ، وعلى الأعمال التى تفرق بين الوعى الطبقى والوعى بالنوع (ذكر أو أنثى)، والأعمال التى تصل بينهما، وبين الأعمال التى تركز على الاكتفاء الذاتى للمرأة، والأعمال التى تؤكد على ضرورة ارتباطها بالمجتمع. فهناك عدد لابأس به من الكاتبات المسرحيات الأمريكيات اللاتى من الممكن أن يعتبرن أنفسهن من المهتمات بالناحية الاجتماعية ، وكاتبات كثيرات أخريات يأخذن الاتجاه النفسى فى أعمالهن .

ولكن أهم ما يميز الدراما النسوية أكثر من كل هذه الاختلافات هو ظهور المسرحيات التى تتبع استراتيجية التحول : وهو التغيير ، الذى يحدث بجلاء ووضوح على المسرح، فى المضمون، والأحداث ، وأهم من ذلك فى الشخصيات أيضا. فمقارنة بأغلب المسرحيات الدرامية التى قدمت على مدى الألفى سنة الماضية، نجد أن الدراما النسوية لاتعتمد على المنظر الذى يؤدى إلى اكتشاف ذى مغزى معين كأساس محورى لهيكلها.

فالدراما اليونانية تعتمد -كما يؤكد لنا أرسطو- فى تحقيق أثرها على المتفرج على تقديم إحدى الشخصيات التى تكتشف حقيقة نفسها، وعلى إعلان لحظة معرفة الذات هذه للآخرين. وبناء على هذا فقد كانت الدراما تحثنا على معرفة أنفسنا بطريقة أفضل، وعلى التنقيب فى التاريخ والماضى كى نكتشف، ونكشف للآخرين عن ذاتنا الحقيقية. أما فى الدراما النسوية فالقوة الدافعة لاتتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها، ولكنها تتجه نحو معرفة الآخرين وما يصاحبه من تغيير النفس والعالم حولها. فالشخصيات النسائية المحورية فى الدراما النسوية تتغير أمام أعيننا، أحيانا

تدريجيا ، وأحيانا فجأة. ففى معظم الأعمال الدرامية التى سبقت الدراما النسوية كانت البطلة تلقى عنها القناع الذى تتنكر خلفه وتحتمى وراءه وتتركنا كى نتعرف على حقيقتها سواء كانت كليتمنسترا Clytemnstra، أو نورا Nora الحقيقية. فالبطولة التقليدية تنبع من عملية الاكتشاف هذه وكشف الغطاء عنها. أما المسرحيات النسوية، حتى التى تأخذ اتجاها سيكولوجيا ، فلا تنظر إلى النفس على أنها شيء خفى وثابت، بل كمعضلة تراوغ، وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذى تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لايُصَّور كأنه عالم ثابت وموحد ويدعو إلى الاطمئنان، بل يُصَّور كقطع متناثرة ومتنوعة.

وهذا التأكيد على فكرة " التحول "يثرى ويوضح الشعار النسوى الذى ينص على أن "كل ما هو شخص له صفة سياسية". فالدراما التى تدور حول المَشاهد التى تصور الاكتشاف، حيث يكون الهدف هو أن يقف الشخص ساكنا ويكتشف نفسه، تعتبر بالضرورة دراما تقليدية : فهى تبحث وتحتضن ما هو كائن، وتأكد على قدرات الوعى الفردى. أما الدراما التى تحتضن فكرة التحول فهى لا تؤكد على وجود جوهر خفى للنفس يستحق الاهتمام، بل تؤكد على إمكانية التغيير، وعلى اللعب بالأدوار. فعملنا يمثل حقيقة ذاتنا ، وما سنصير إليه، ولايوجد أى إنسان –سواء كان رجلاً أم أمرأة– معصوم من التحول إلى شخص آخر .

وأخيرا أنا لست متأكدة من أن هذا الاتجاه إلى التحول قد تم تحقيقه على أفضل صورة فى المسرح الموجود حاليا. فيوجد عدد لايستهان به من كاتبات الدراما اللائى يستغللن التقاليد السينمائية فى مسرحياتهن. وبالتالى عندما تبدأ السينما فى التعلم من النموذج المسرحى الذى لم تتضح أبعاده بعد، وتصبح أكثر تقبلا للبعد النسائى، قد تتحول إلى وسيط خصب للإنتاج النسائى .

ولكننى متأكدة مع ذلك من أن المسرحيات التى سأناقشها فى الصفحات التالية تستحق كل استحسان، وتستحق أيضا التوسع فى إنتاجها أكثر مما يحدث الآن. فالمجموعات المسرحية والنصوص التى تنشر ما زالت تجمع فيها غالبا المسرحيات التى

كتبها الرجال فقط . وبينما تؤثر أبعاد المسرح النسوية تدريجيا على المسرح التجارى، نجد أن مدارس الدراما وأقسامها فى الجامعات ما زالت تدرس وتنتج البرامج المسرحية التقليدية دون أى إحساس بأن النساء اللاتى سيعملن فى مسرح المستقبل ، والعديد من الرجال أيضا ، لايبحثون فقط عن الأدوار الجديدة ولكن عن أنواع مختلفة من الأدوار وطرق مختلفة لتقديمها .

ويصف هذا الكتاب البدائل التى تقترحها الدراما النسوية، والمصادر الموجودة التى تنتظر من يقرأها ، ويراها ، ويؤديها . وقد اتخذت قراراً مقدمًا، وأنا لست سعيدة تماما بهذا القرار ، وهو أن أركز اهتمامى على المسرحيات التى تم نشرها ، أو يحتمل نشرها ، أو المسرحيات المتاحة التى لها تاريخ فى مجال الإنتاج لأنها ما زالت تقدم بين الحين والآخر. ومعظم المسرحيات التى وصفتها على هذه الصفحات قد تم تأليفها بطريقة جماعية، ورغم ذلك فإن أغلب المسرحيات التى كتبت جماعيا لم يتم طبعها أو إنتاجها بدعوى أنها أقل نجاحا من الناحية التجارية عن المسرحيات التى تحمل بصمة شخص واحد يفرض سلطته على نصها . وهناك ناقدات ومؤرخات مسرحيات أخريات أذكر منهم أونور مور Honor Moore، وميشيلين واندور Michelene Wandor، وكارين مالبيد Karen Malpede يركزن اهتمامهن على الأعمال التى كتبت جماعيا ولم تنشر، أو الأعمال الفريدة، وأنا أحث القراء على أن يلقوا نظرة أثناء دراستهم على الساحة المسرحية كلها.

فدراستى للمسرح النسوى لم تغير فقط آرائى عن النوع الدرامى، ولكنها غيرت أيضا وعيى بنفسى وبالعالم حولى . فهناك العديد من الكتب والمقالات التى لم أشر إليها بطريقة مباشرة على هذه الصفحات ولكنها ساهمت بطريقة فعالة فى كل ما قلته عن المسرحيات نفسها . وتشمل قائمة المراجع التى ساهمت فى مد هذه الصفحات بالمعلومات أعمال: نانسى كوديرو Nancy Choderow، ودوروثى دنيرستاين Dorothy Dinerstein، وجوليت ميتشل Juliet Mitchell، وكارول جيليجان Carol Gilligan، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva، وهيلين سيكسو Helene Cixous، وليوك إراجارى Luce Iragaray، وشيلا روبوثام Sheila

Rowbotham،وكاترين ماكينون Catherine A. Mackinnon. وهناك سياق آخر يحويه هذا الكتاب داخل إطاره وهو مجموعة المسرح النسوى والفيديو فى جامعة كاليفورنيا التى أعطى أعضاؤها حياة جديدة لبعض هذه المسرحيات. وقد كان أعضاء هيئة التدريس فى قسم الاتصالات أيضا كرماء فى مساندة عملى. وأخص منهم بالشكر: جين جيديس C. Jane Geddes التى مدت إلىّ يد المساعدة فى اللحظات الحرجة، وأشكر ليون ليندسى Lynn Lindsey، وجيليان سميث Jillaine Smith اللتين عملتا بصبر وبكفاءة فى تحضير النص النهائى. وقد كانت جيليان سميث من العضوات الأوليات فى جماعة المسرح النسوى UCSD ولهذا فقد أدركت مدى أهمية هذا النص. وقد ساعد مجلس الأوصياء فى جامعة كاليفورنيا فى مساندة بحثى هذا بإعطائى منحة مكنتنى من أن أعقد مقابلات مع الكتّاب المسرحيين، وأشاهد العروض المسرحية ، وأجمع مادة فى الولايات المتحدة وبريطانيا . وقد أعطتنى كل من بروس ، وأديل كينج Bruce and Adele King دفعة فى الطريق الصحيح، وأديتا عملا سريعا ومتقنا فى تحرير ومراجعة هذا النص عند نهاية المشروع، وأنا مقدرة على الأخص قراءتهما الدقيقة للفصل الثامن. وأخيرا هناك المجال الخاص بى الذى شاركت فى إثرائه وتغييره العديد من المرات تراسى سترونج Tracy B. Strong، وكاترين بورتوجيز Catherine Portuges، وكارول أكسيل Carol Axel.وقد عايشن أيضا معى تجربة التجدّد الذى يستطيع المسرح النسوى أن يضفيها على حياة كل من يشارك فيه.

هيلين كيسار

سان دييجو

الفصل الأول
الجذور والمضمون

لقد ظهرت الدراما التى تهتم بالمرأة فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية فى أواخر الستينيات كنوع مسرحى متميز . وعلى الرغم من أنه كانت هناك مسرحيات عن المرأة منذ أن وجد الفن الدرامى ، وأنه يوجد فى العالم الغربى مسرحيات كتبتها ومثلتها المرأة على الأقل منذ عصر سافو Sappho، فإنه فى العقد الأخير فقط أصبح لدى مؤلفى المسرح ، وبعدد متزايد ، الوعى الكافى والاهتمام بتواجد المرأة- أو بعدم تواجدها- على المسرح كامرأة. وترجع جذور الدراما النسوية إلى التمزق السياسى والفنى الذى حدث فى السيتينيات ، حيث تبناها كل من المسرح الحديث والحركة النسوية. وكما أشارت المؤلفة المسرحية المعاصرة أونور مور Honor Moore فإن هناك كاتبات للمسرح " ينتمى فنهن إلى واقعهن كنساء " وسواء عرفن أنفسهن جماهيريا وسياسيا كمناصرات لقضايا المرأة أو لا [1] . فمسرحياتهن التى تظهر إدراكهن لهذا المضمون ليست مجرد مرآة للتغييرات الاجتماعية ولكنها إبداع من نوع جديد يعتمد على تقديم شخصيات مختلفة عن الشخصيات المتعارف عليها .

فجيرترود ستاين Gertrude Stein ، التى كانت عروضها والأوبرا التى قدمتها فى النصف الأول من هذا القرن من ضمن أوائل المسرحيات التى تتناول حقوق المرأة، قد وصفت مسرحياتها بأنها "مناظر طبيعية". وقد كانت مسرحياتها فعلا مساحات ينطلق فيها الفن المسرحى . ولم تكن بأى حال شريحة من الحياة، بل كانت رؤية منظومة للعالم مليئة بالظلال، ذات أضواء وغيوم، ومرونة مقصودة فى الأداء. فبينما تقلل فكرة المسرحية "كمساعدة طبيعية" من أهمية الحبكة فى المسرح النسوى، فإنها تؤكد على أهمية التفاصيل والبناء الدرامى. ويعتبر توزيع اهتمام المؤلفة على عدد من الشخصيات أيضا من الاتجاهات المهمة فى الدراما النسوية. وتشير ستاين إلى أن

"بالنسبة لى فإن أى إنسان له نفس أهمية أى إنسان آخر، ومن الممكن أن نقول نفس الشيء عن المناظر الطبيعية، فوريقة من الحشيش لها نفس قيمة شجرة كاملة [٢] .
وبالمقارنة بالدراما الغربية فإن الشخصيات فى الدراما النسوية نادرا ما تحاول أن تعلو على الموقف، ولكنها غالبا ما تحاول أن تتحكم فيما تفعله وأن تنظم حياتها اليومية. فكاتبات المسرح النسوى غالبا ما يفضلن أن يتصرفن كالمستكشفين، حيث يرسلن إلى المشاهدين خرائط لمناطق قد تم اكتشافها ولكن لم يسبق رسم خطوطها. فالأراضى التى يكتشفنها ليست بعيدة ولاغريبة ، بل هى أماكن تشغلها النساء، وقد وُجدن فيها منذ البداية، ولكن لم يتم اكتشافها وإلقاء الضوء عليها سوى الآن .

والشخصيات التى تسكن هذه المساحة الطبيعية تكون غالبا - ولكن ليس فى كل الأحوال- من النساء . فهناك عدد من المسرحيات الشديدة التأثير من هذا النوع تنفى الرجال تماما من عالم المسرح . ففى مسرحية **Ntozake Shange** **إلى الفتيات الملونات اللاتى يفكرن فى الانتحار فى حين يكفيهن قوس قزح** For Colored Girls Who Have considered Suicide When The Rainbow is Enu، أو مسرحية بام جيم المسماه **دوسا فيش، ستاسى وڤاى** **Dusa fish , Stas and Vi** التى يتواجد الرجال فيها فقط عندما تشير إليهم النساء خلال أحاديثهن، يصبح غياب الرجال فيها عن المسرح من عوامل قوتها الدرامية. ولكن غياب الرجال، أو الأدوار التى تعمل خصيصا لهم فى المسرحيات النسوية نادرا ما تكون لمجرد الانتقام أو التقويم. فكثير من المشاهدين قد يندهشون أن عدداً قليلاً فقط من المسرحيات النسوية هى التى تهاجم الرجال. بل غالبا ما تحاول المسرحيات النسوية أن توجه اهتمامها لحياة النساء - كأفراد ، ولعلاقتهن بعضهن بالبعض ، ولعلاقتهن بالرجال.

وغالبًا ما يأخذ هذا الاهتمام شكلاً له علاقة وطيدة باتجاهات الحركة النسوية، وهو تقديم النساء اللاتى لعبن أدوارا تاريخية مهمة ولكنه نسيها التاريخ، أو إعادة كتابة التاريخ من وجهة النظر النسائية. فمسرحيات مثل مسرحية ڤيڤيكا لانفور **Vivica**

Lanfor **أنا امرأة I Am Woman**، ومسرحية إيف ميريام Eve Merriam **خارج منزل أبينا Out of Our Father's House**، تستعملان المسرح كى تُعرِّفا المشاهدين بمآثر وكفاح النساء اللاتى غيرن التاريخ ، ولكى تسمع صيحات النساء، ولكسر حاجز الصمت الذى كثيرا ما يسم وضع المرأة فى الدراما. وأخيرا تمكنت بعض المسرحيات الدرامية النسوية المؤثرة من أن تصور لحظات تاريخية من زاوية ومن رؤية فريدة ومميزة: فمسرحيتى **السحابة التاسعة و القط ضل Vinegar Tom و Cloud Nine** لكاريل تشرشل Caryl Churchill، **ومسرحية** ويندى كيسيلمان Wendy Kesselman **أختى فى هذا المنزل My Sister in This House** على سبيل المثال تقدم رؤية تاريخية تؤكد على دور المرأة الاجتماعى الذى يحدده جنسها. وهذه المسرحيات تعيد تقديم التاريخ من هذا المنطلق كى تتساءل عن مدى شرعية الأفكار التقليدية والتعبيرات المسرحية التى تتناول موضوع الجنس، وموضوع علاقة السلطة بالنوع (ذكر أم أنثى) .

ولكن بينما لاتهتم كل المسرحيات النسوية علانية بالسلطة والسياسة، فإنها ككل تقدم جدلا مقنعا للغاية عن العلاقة الوطيدة بين الجنس والنوع والسياسة. والأهم من هذاأن بعض هذه المسرحيات تستغل طبيعة المسرح ذاته لتوضح الفرق بين الجنس والنوع. فالسلطة لاتكمن فى الهوية الجنسية وفقًا للتعريف البيولوچى ولكنها تكمن فى الأدوار الاجتماعية للنوع والتى تقدمها هذه الأعمال. فعلى المسرح يستطيع الممثل أن يتقمص أى شخصية أو أى نوع . فالمشاهدون فى الدراما الإغريقية القديمة ، وعلى المسرح الاليزابيثى، وفى الأوبرا الصينية الكلاسيكية، لم يتقبلوا فقط أن يلعب الرجال أدوار النساء، ولكنهم افترضوا أيضا قدرة الممثل على أن يلعب أدوارا عديدة سواء لنساء أم لرجال. إذن تغيير نوع الممثل (من ذكر إلى أنثى أو العكس) وتنوع مغزى الأدوار كان دائما من عوامل المسرح المفهومة ضمنا. فمسرحية مثل مسرحية أيف ميريان Eve Merrian **النادى The Club**، ومسرحية كاريل تشرشل Caryl Churchill **"السحابة التاسعة" Cloud Nine** ، ومسرحية ميجان تيرى **"البيت الساخن" Hot house** هذه المسرحيات تولى هذه الإمكانية المتأصلة فى المسرح

إهتمامها، وذلك بأن تجعل من متطلبات الأداء أن تمثل النساء أدوار الرجال، وأن يمثل الرجال أدوار النساء، وأن يكون التنكر في هذه الحالة غير كامل بحيث لايخفى نوع الممثل. وهناك مسرحيات نسوية أخرى مثل مسرحية ميرنا لامب "**ولكن ماذا فعلت لى مؤخرا؟**" **But What Have you Done for Me Lately ?** أو مسرحية ميجان تيرى "**الذهاب والعودة**" **Comings and Goings** التى تخلق عالمًا يمارس فيه الرجال أنواع الأنشطة التى تمارسها النساء فى العادة . هذه الايحاءات تحرر المسرح كى يستكشف بطريقة أكثر نضجا السلوك الاجتماعى والجنسى لكل الناس، وتجعل من التحول الذى يحدث للجنس حدثا سياسيا .

إن علاقة المسرح بالمشاهدين تربط وتقارن دائما بين الحياة الخاصة والحياة العامة، فالمشاهد هو الشاهد الخفى لأكثر اللحظات خصوصية بالنسبة للشخصيات. وهذه الخاصية كانت موجودة فى المسرح اليونانى القديم حيث كان الكورس يحول الموضوع الخاص إلى موضوع عام. وحتى فى الدراما اليونانية كان المؤلف يتخذ موقفا متباعدا وكان يعمل فى الخفاء. وبالمقارنة بذلك فإن عددا لايستهان به من الكاتبات والمؤديات النسويات قد استمددن قصص وشخصيات مسرحياتهم من حياتهن الخاصة، وبدلا من أن يحاولن إخفاء هذا الأمر أعلن أن اعتمادهن على السيرة الذاتية يعتبر تأكيدا لوجودهن. ففى الماضى عندما كان يسمح للنساء بالظهور أو الكلام علنا كان هذا يتم دون الكشف عن شخصية المرأة. فقد تتخفى تحت المكياج، أو تحت الخمار، أو الملابس الخادعة، والحركات المحكومة، والأسماء التى تطمس الهوية، أو تصبح من ملحقات الرجال. ولهذا فمن المناسب للمسرح النسوى أن يأخذ هذا الاتجاه المتطرف وأن يقلل من المسافة بين الكاتب والممثلة ، والممثلة والشخصية، حتى يبنى دون أى تشويه، ودون أن يوفر أى حماية، القصص التى تقدم على المسرح من التجارب الخاصة بهؤلاء الذين يصنعون المسرح. وهذا من شأنه أن يؤكد على نقط الضعف المسرحية والشخصية بدلا من أن يخفيها. وهناك مقولة فى هذا الشأن لفرقة مسرح نيويورك النسوية فى مسرحية *It's All Right to Be Woman* **لاغبار علىّ فى كونى امرأة** :

نحن نصنع المسرح من حياتنا ، من أحلامنا ، من مشاعرنا، من خيالنا. نحن نصنع المسرح بأن نطلق هذه الأجزاء من نفوسنا التى حبسناها داخلنا طوال حياتنا... إن صنع المسرح من هذه الأجزاء الخاصة هو أحد السبل التى نحاول بها فى كل يوم أن نتعامل مع هذه التجارب بجدية ، أن نتقبل هذه المشاعر كشىء حقيقى ذى قيمة .(٣)

والخطر الواضح فى هذا التركيز على الاعترافات والتجارب الخاصة كمصادر للدراما النسوية وجعلها مستمدة من الاعترافات هو أن تصبح خاصة أكثر من اللازم، أو قد تصبح محدودة بتجارب حياة عدد قليل من الكاتبات . والطريقة الوحيدة التى تحاول بها الدراما النسوية تحاشى هذا العائق هى تجميع أنواع مختلفة من النصوص. ففرق المسرح النسوى، فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة قد صنعت النصوص التى تعرضها، فبدلا من أن توكل عملية كتابة النص إلى شخص واحد من أعضائها، كانت النصوص فى كثير من الأحيان تكتب بتعاون جميع المشتركين فى العرض . ففى بريطانيا فى أوائل الثمانينيات كتبت كل من فرقة Women's Theatre Group فرقة المسرح النسوى، وفرقة مسرح السلم الأحمر Red Ladder Theatre، وجاى سويت شوب Gay Sweetshop ، وجوينت ستوك Joint Stock، ومونستراس ريجيمنت Monstrous Regiment، أعمالا جماعية نسائية. وقد بدأ هذا الاتجاه مبكرا فى أواخر الستينيات عندما قدمت الفرق التالية وغيرها من المسارح النسوية أعمالا جماعية فى الولايات المتحدة : The Rhode Island Feminist Theatre, Its All Right to Be a Woman , Circle of the Witch, The New Feminist Theatre, The New York Feminist Theatre Troupe , Caravan Theatre, The Alive and Trucking Theatre Company, The Omaha Magic Theatre . وقد اتبعت كل هذه الفرق التقنية نفسها: فمن خلال مناقشة عضوات الفرقة لتجارب حياتهن الخاصة كانت الفرقة تصل إلى موضوع المسرحية وفكرتها - علاقة الأم والابنة مثلا- وكان عمل المرأة والإجهاض من الموضوعات التى تمت معالجتها مرارا - ثم تتابع عمل مصغرة

أخرى الهيكل البنائى للعرض. وبعد عدة مناقشات ، تقضى فيها الفرقة وقتا طويلا فى الارتجال واللعب حتى يكتشفن الأبعاد المسرحية للقصص التى شاركن فى فى وضعها، يتم اسناد الأدوار وتسجيل النص (٤). وهذا النمط من النصوص ينتج ما تطلق عليه أونار مور Honor Moore إسم "مسرحيات الكورال" Choral Plays، وهى مسرحيات تركز على مجموعة من النساء بدلا من امرأة واحدة. وتتحاشى هذه الفرق حصر المسرحية فى وجهة نظر واحدة بأن تقدم تشكيلة من الأصوات المتساوية من حيث التأثير .

ولقد استمرت طريقة الكتابة الجماعية هذه وأصبحت أكثر انتشارا ولكن حلت فى كثير من الأحيان محلها صيغ أخرى من التعاون فى كتابة النص بدلا من الاعتماد على الفرقة فى هذه العملية . والأسباب وراء هذا كثيرة . فكثير من هذه النصوص محدودة من حيث الموضوع بتاريخ فردى أو قضية محدودة ، وهى أيضا تستنزف الوقت والمال والطاقة. وعلاوة على ذلك فما زال هناك مقاومة لهذا النوع من الأعمال التعاونية من الناشر والمنتج اللذين لايتحمسان لمساندة هذه الأعمال التى لاتنتمى لشخص متفرد فالفكرة السائدة هى أن الإبداع عمل فردى وأن الحوار مع الآخرين يشوهه .

ولمواجهة هذه العقبات قامت بعض الفرق بتغيير مفهوم لجان كتابة النص وجعلت مسئولية الكتابة تنتقل من عضو لآخر، أو تعطيها لواحد أو اثنين من المشاركين المعروفين بمهارتهم فى فن التأليف. وفى كثير من الأحيان تعهد الفرقة المسرحية إلى النساء اللاتى يعملن فى الكتابة بالعمل مع المخرج والممثلين لتطوير النص. وقد عملت كل من بام جيم، وميشيلين واندور ، وكاريل تشرشل Pam Gems, Michelene Wandor, Caryl Churchill بهذه الطريقة فى بريطانيا وكذلك سوزان ميللير، وميجان تيرى، وميرنا لامب Susan Miller, Megan Terry, Myrna Lamb وأخريات فى الولايات المتحدة وقد اشترك بعض الكتّاب فى كتابة نصوص مسرحياتهم مع آخرين مثل : نتزاك شانج Ntozak Shange ، وبولا موس Paula Moss، وايف ميريام Eve Merriam ، وبولا واجنر Paula Wagner،

وجاك هوفسيس Jack Hoffsiss ، وجون أردن John Arden .

وظهرت أيضا محاولة أكثر عنفا فى التقليل من سيطرة الكلمة المكتوبة: وهى عمل هيكل مرن لنص ما المقصود منه هو السماح بإعادة كتابة النص نفسه على مراحل أخرى. فنصوص مثل مسرحية سوزان ميللر **عبر البلاد Cross Country**، أو مسرحية فيفيكا لانفورز Viveca Lanfors **أنا امرأة I Am Woman** توفر للفرقة تكوينا مسرحيا ولغة كافية كى تبدأ الفرقة فى العمل، فى حين تترك التفاصيل الدرامية لكل فرقة حسب ما تقرره . فالمؤلفون يقدمون المادة المكتوبة بطريقة تحث الممثلين على إعادة النظر فيها ومناقشتها وعلى الإضافة والحذف. فعلى الصفحات يبدو نص سوزان ميللر كمجموعة غريبة من النثر والحوار، وفى حالة لا نفورز ينبغى على المخرج والممثلين أن يعطوا مسرحية "**عبر البلاد**" شكلها الدرامى. ومسرحية لانفورز تسمح بأن يلعب أدوارها أى عدد من المشاركين فى العرض ، كما تتيح الفرصة بسهولة لتبديل المحادثات والأصوات والشخصيات . ومثل أنواع العمل المسرحى التعاونى الأخرى يعتبر هذا النوع أيضا جزءا من المقاومة النسوية للنظام الهرمى للسلطة وتحكم الفرد فى الجماعة .

وهذه المجهودات بالطبع لم تنبثق فجأه فى صورتها الكاملة مع الحركة النسوية الجديدة التى حدثت فى العقدين السابقين، بل إن جذورها ترجع إلى فكرة الفريق المتآلف (الأنسامبل) التى طرحها فى سنة ١٨٣٠ الكتاب الروسى جوجول Gogol وشريكة الممثل Shchepkin . فلقد حث جوجول وشيبكين المنتجين المسرحين على أن يكفوا عن مداهنة النجوم وأن يعطوا الأولوية للعرض الدرامى بدلا من العروض الفردية. وقد تأثر ستانيسلافسكى Stanislavsky بالاتجاهات التى نادى بها جوجول وشيبكين، وجعل من فكرة الفريق شرطًا أساسيًا لنجاح التدريبات على العرض أثناء عمله فى مسرح موسكو للفن، وقد كتب قائلا بعدها: "ما يهمنى هو أن يكون الإبداع الجماعى لجميع الفنانين على المسرح تاما وكاملا ، وأن يعمل جميع من ساعدوا فى العمل للوصول إلى الهدف الخلاق نفسه، وأن يصلوا بعملهم إلى معنى واحد مشترك [٥] .

ومن الممكن أن نؤكد على أن تحقيق المقولة السابقة قد أصبح الآن هو القوة الدافعة وراء كل عمل مسرحي مميز منذ بداية القرن. ولكن على الرغم من أن ستانيسلافسكي قد وضع "كل الفنانين على المسرح" فى إطار فكرته عن الفريق المسرحي، فإنه لم يواجه حقيقة أنه طالما ظل النساء والرجال غير متساويين سواء فى المجتمع وفى النص الذى يعكس الواقع الاجتماعى فإن العمل الجماعى الحقيقى يصبح مستحيلا .

ولم يرتبط مفهوم " المجموعة " أو " الفريق " فى الهيكل المسرحى للإنتاج بدور المرأة بطريقة واعية إلا فى الخمسينيات عندما انبثق المسرح التجريبى جالبا معه طاقة متجددة لهذا المفهوم . ففى بريطانيا أخرجت جون ليتلوود Joan Littelwood- عدداً من الأعمال – لورشة العمل المسرحية وألهمت هذه الفرقة التى أنتجت مسرحيات جديدة وأعمالاً كلاسيكية بأسلوب مبتكر ، وأهم هذه الأعمال هى أعمال بريندان بيهان Brendan Behan وشيلا ديلانى Shela Delaney . وقد جمعت فرقة ورشة العمل المسرحية The Theatre Workshop بين التزامها . بضرورة التغيير الاجتماعى، وبين محاولاتها الجادة لتنظيم عروضها بطريقة جماعية. وقد اعترضت ليتلوود نفسها مرارا على التقدير الذى لاقته لنجاح الأعمال التى قدمتها فرقتها على أساس أن قوة أعمال الورشة تكمن فى "القدرة التى اكتسبها الممثلون بمجهودهم الشاق وهى: أن يلغوا وجودهم كأفراد وأن يعملوا معا كفريق"[٦] .

ومن المفارقات أن إحدى خصائص الورشة التى كانت تسبب قلقا للنقاد المسرحيين هى اشتراك أفراد الفرقة باعترافهم فى تشكيل النصوص الجديدة. ومن الوسائل التى استخدمها ممثلو ورشة العمل المسرحية "الارتجال" على المادة الموجودة فى النص. وقد أصبحت هذه التقنية فى الستينيات أساسية لباقى الفرق كما كانت عاملاً حاسمًا فى ظهور المسرح النسوى. وقد قابل النقاد والمشاهدون هذا الأسلوب فى التدريب واختيار النصوص بالشك وبحب الاستطلاع، واعتبروه أسلوبًا "فرضته النساء".

وفى عام ١٩٥٦ ظهرت لأول مرة على مسرح الرويال كورت Royal Court Theatre فرقة جمعية المسرح الإنجليزى English Stage Society تحت إدارة

جورج ديفين George Devine. وقد كرست الفرقة نفسها لإنتاج المسرحيات الجديدة ولتقبل الأعمال التى تلقى الضوء على الوعى الطبقى. وكان هدفها تجديد نشاط المسرح البريطانى واعطاءه فاعلية اجتماعية بدلا من تركه على الحالة التى وصل إليها فى منتصف الخمسينيات حيث أصبح مجرد متحف لقوالب متوارثة من العروض . ولكنه فى بحثه عن المؤلفين الجدد لم يكتشف سوى امرأة واحدة وهى آن جيليكيو Ann Jellicoe . وعلى الرغم من أن المسرحيات التى أنتجها اهتمت بالموضوعات الاجتماعية ، فإن القليل منها فقط هو الذى تحدى بصورة فعالة بنية التمييز على أساس الطبقة والنوع من خلال العالم الذى صوره .

وخلال هذه الفترة وضعت جوديث مالينا Judith Malina وجوليان بيك Julian Beck بذور "المسرح الجديد" فى الولايات المتحدة حيث أنشأ معًا فى عام ١٩٤٦ "المسرح الحى" The Living Theatre. وكان هدف مالينا وبيك فى البداية هو خلق مسرح يعضد الدراما الشعرية ، مسرح يشجع الشعراء على كتابة المسرحيات ويرفض واقعية مسرح "حجرة المعيشة" Living -room الذى كان يمثل الاتجاه السائد فى ذلك الوقت. وعلى مدى العشرين سنة التالية، وهى فترة شهدت اضطرابات اقتصادية وأيديولوجية مهمة، قدم "المسرح الحى" أعمالا درامية لم يسبق تقديمها على المسرح، وكان مركزاً التجارب فى الأساليب المسرحية . وفى بداية الخمسينيات كان من المسارح القليلة التى قدمت أعمال جيرتروه ستاين Gertrude Stein .

ومن "المسرح الحى" تولد المسرح التجريبى الأمريكى فى الستينيات. فقد أنشأ جوزيف شايكين ، وهو -أصلا- ممثل فى "المسرح الحى"، المسرح المفتوح فى عام ١٩٦٣ بغرض تقديم أشكال مسرحية جديدة، وأساليب جديدة فى التدريبات. وقد اشترك فى الألعاب والتمرينات الواسعة المدى التى طورها المسرح المفتوح كتاب ومخرجون من ضمنهم ميجان تيرى Megan Terry وروبيرتا سكلار Roberta Sklar . ومثل عليها ألعاب مسرح فيولا سبولين Viola Spolin ، وأعمال جيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski مع مختبر المسرح البولندى The Polish Laboratory

Theatre. ومع نمو المسرح المفتوح إزداد اهتمامه بتمرينات "الصوت والحركة" التى تتوافق فيها الحركات المادية والشفاهية بعيدا عن المعنى أو عن فحوى العمل . وقد سارت على هذا المنهاج نفسه عدة فرق مثل The Performance Group, The Manhattan Project, The Theatre of the Ridiculous, وفرق جديدة أخرى مثل The Caravan Theatre فى بوسطن ، وفرقة سان فرانسيسكو للتمثيل الصامت Mime Troup. ولكن كان لكل فرقة منها مسارها المميز. وكانت غالبًا تخلق نصوصًا تتطلب الارتجال فى التدريبات وكذلك أثناء العرض.

وكان الذى يبعث الحياة فى أغلب هذه الأعمال التجريبية ، خاصة عندما كانت تسعى إلى إنتاج نصوص جديدة لكتاب مغمورين أو عمل جماعى، هو امرأة غير عادية تدعى إلين ستيوارت Ellen Stewart ، وهى التى أنشأت فى عام ١٩٦١ مقهى لا ماما Cafe La Mama فى بدروم فى الحى الشرقى فى نيويورك The East Village of New York City . وقد ركزت ستيوارت، مثل جمعية المسرح الإنجليزى English Stage Society، على اكتشاف الدراما الجديدة . وكانت أكثر من أى فنان مسرحى فى ذلك الوقت لاتكل عن البحث عن المسرحيات التى تختلف عن "دراما حجرة المعيشة" Living Room Drama .

الارتجال، والإعداد ، والبيئة، والتحول، والعلاقة مع الجمهور كل هذه الكلمات تعتبر مفاتيح لمعنى المسرح بالنسبة لهذه الفرق وهذه المسارح . فقد كان أعضاء هذه الفرق جميعًا يعتبرون أنفسهم ثائرين على ما أسماه بيتر بروك Peter Brook بمسرح برودواى الميت ، ومسرح ويست إند وأمثالهما. وكما تدل أسماء هذه الفرق ، ومن ضمنها ورشة العمل المسرحى The Theatre Workshop ، فقد كان هدفها هو مسرح يفجر الحاجز الذى يفصل الفن عن الحياة . فكان أعضاؤها ينظرون إلى العروض على أنها امتداد للبروفات، وتخلوا عن فكرة خشبة المسرح المنعزلة ، وأخذ الممثلون أدوارا متعددة، وكثيراً ما كانوا يتجولون من شخصية إلى أخرى أمام أعين المشاهدين. وقد كان استعمال التبديل فى الشخصية كفكرة وتقنية مرنة يمكن من خلالها تغيير

الحركة والأشياء والشخصيات من هوية إلى أخرى وسيلة لاستكشاف واستغلال الأدوار التى تعتمد على النوع الجنسى.

وقد كان هذا المسرح الجديد فى الولايات المتحدة هو المسرح الذى بدأ يطمس عن قصد الخطوط الفاصلة بين الممثل كشخص له حياة وتاريخ خارج المسرح وبين الشخصية المسرحية التى يؤديها، ففى نهاية المسرحية التى قدمها المسرح المفتوح بعنوان عرض **التحولات Mutation Show** قدمت إحدى النساء فى الفرقة نفسها وأعضاء فرقتها إلى الجمهور . ولم تعلن فقط عن أسمائهم ولكنها أعلنت أيضًا عن أنسابهم وأعطت أوصافا تضيف معلومات عن حياة الممثل خارج المسرح . وفى هذا المثال نجد وعيًا جزئيًا بأن الأمور الشخصية هى أيضًا أمور سياسية.

وعلى الرغم من أن الدراما النسوية تدين لهذه التجارب فإن المسرح التجريبى لم يغير بطريقة فعالة سيطرة الرجل، وسيطرة الرؤيا الذكرية لهذا العالم على الدراما المعاصرة . وكان أحد عوائق التغيير هو عادة تقديس شخصيات بعينها والإعجاب بها إلى درجة العبادة وهى عادة ألهمت أغلب الفرق المسرحية الجديدة لكنها أيضًا قيدت حركتها وحدت من انطلاقها. وعلى الرغم من وجود شخصيات مهمة مثل جون ليتلوود Joan Littlewood ، وريبرتا سكلار Roberta Sklar ، وإلين ستيوارت Ellen Stewart وربما بسبب محاولات هؤلاء النساء لطمس حضورهن كشخصيات جذابة مؤثرة وقيادية لإيمانهم بالمسرح الجماعى، فإن أغلب تجارب المسرح الجديد قد سيطر عليها رجال بعينهم وأصبحت تنسب إليهم. وقد كان جورج ديفين George Devine ، وميشيل سانت دينيس Michel Saint-Denis ، وبيتر تشيزمان Peter Cheeseman، وبيتر بروك Peter Brook، وبيتر هول Peter Hall ، وجوزيف تشايكن Joseph Chaikin، وريتشارد شيشنير Richard Schechner ، وأندرى جريجورى Andre Gregory من ضمن الأسماء التى ظهرت فى المجال العام كرواد لمسرح الستينيات الجديد. وبظهور صامويل بيكيت Samuel Beckett ، هارولد بنتر Harold Pinter ، وإدوارد ألبى Edward

Albee فى المقدمة أصبح الكتاب الرجال هم الذين يتصدرون قائمة الكتاب الجدد فى هذه الفترة . أما آن جيليكو Ann Jellicoe ، وشيلا ديلانى Shelagh Delaney، ولورين هانزبرى Lorraine Hansberry ، وإدريان كنيدى Adrienne Kennedy ، وروشيل أوين Rochelle Owen ، وماريا أرين فورنس Mria Iren Fornes وميجان تيرى Megan Terry ، وروزالين دريكسلير Rosakyn Drexlerفقد كتبن جميعًا مسرحيات حائزة على جوائز فى أثناء الخمسينيات والستينيات. ولكن فى حين استوعبت المجموعات المسرحية المنشورة وبرامج تدريس الدراما للمؤلفين الرجال الجدد ظلت الكاتبات المسرحيات فى الظل.

فالمسرح الجديد كشف الطريق إلى المسرح أمام النساء ولكنه فى الوقت نفسه سد هذا الطريق عليهن. وقد أتخذت الحركات السياسية فى الستينيات خاصة فى الولايات المتحدة المسار نفسه دون أن تدرى. فمنذ بداية الستينيات تخلت كثيرات من نساء الطبقة المتوسطة عن الأمان الذى توفره لهن حياة الضواحي المنزلية ودخلن بكل طاقتهن إلى حركة الحقوق المدنية،والحركات الطلابية،ومناهضة الحروب، وقد قمن بالتدريس في مدارس الحرية، ونظمن حملات لتسجيل أصوات الناخبات، وأقمن المكتبات، وقمن بجولات بالأتوبيسات فى الجنوب،وقام عدد كبير منهن بإرسال منشورات وتنظيم مكاتب لجنة الطلبة للتنسيق السلمى Student Non-Violent Coordinationt Committee، ولجنة المساواة بين مختلف الأجناس The Committee on Racial Equality، واللجنة الجنوبية للقيادة المسيحية The Southern Christian Leadership Committee، والجمعية الديمقراطية للطلاب The Students for Democratic Society. وأثناء الجولات والمسيرات التى قمن بها هوجمن وتعرضن للتهديد والسجن . وقد كانت النساء في هذه الحركات يؤيدن اليسار الجديد الذى يؤكد على أهمية المجتمع ويتحدى هيكل الأسرة البرجوازية كما يتحدى العنصرية والفقر والاستعمار والتسلح النووى . وكن يناهضن أيضًا البيروقراطية والنظام الطبقى رغبة فى جذب الجميع نحو الحركة . وقد أخذت الكثير من النساء منذ البداية السود كمثال يحتذى به فى اكتساب القوة اللازمة،

وكفرصة لتحدى وتغيير عدم المساواة الجنسية فى حياتهن الاجتماعية والشخصية . وكان سلاحهن هو كتاب بيتى فريدان Betty Friedan هالة الأنوثة الغامضة The Feminine Mystique (١٩٦٢) وظهور حبوب منع الحمل، والثقة التى اكتسبنها من خلال العمل السياسى . وبدأت النساء فى التشكك فى جدوى وقيمة الارتباط الجنسى بشخص واحد، والاعتماد الاقتصادى عليه والانزواء بعيداً عن المجال العام .

وقد كان هناك تشابه واضح بين نشاط فنانى المسرح الجديد والمثل التى يرنون إليها وبين حركة العمال اليسارية . فقد كانت كلا الحركتين تعتبر النشاط الجماعى شيئًا له قيمة عالية، وكانتا تجاهدان من أجل تأصيل الشعور بالجماعة بين المجموعة المكونة للفرقة، كما كانتا تؤكدان على العلاقة مع جمهور المشاهدين ومع المجتمع الذى هما فى خدمته. وكانت فكرة المسرح الفقير المأخوذة عن جيرزى جروتووسكى Jerzy Grotowski، وهو مسرح قد جُرِّد من أى زينة ويركز على الامكانات الجوهرية للممثل وقدرته على التسامى تقابلها فى حركة اليسار الجديد فكرة التأكيد على ضرورة الفعل والتحرك فى صورة الاعتصامات وزيارة البيوت لتسجيل الأسماء وأسلوب الحياة الجديد الذى يجسد الثقافة المعارضة للثقافة الرسمية. وقد تحدت كلا الحركتين سلطة المؤسسات، ورغم أن الأمريكيين فى السيتينيات كانوا نادرا ما يستخدمون مصطلح الصراع أو الوعى الطبقى فى التعبير عن القضايا التى تشغلهم فقد أصبح الفقر قضية لا يمكن فصلها عن قضية العنصرية، فأصبح لا يمكن فصل حرب فيتنام عن موقف المؤسسات الأكاديمية النخبوى. وكان وراء المسرح الجديد والموقف السياسى الجديد رفض عارم للاستسلام ، ورؤية رومانسية للتحول الاجتماعى والشخصى : وأصبح التعرض للمخاطر شيئًا حسنًا فى حد ذاته، وإمكان التعرض للأذى من عوامل القوة .

ولكن هذه الرومانسية لم تدم طويلا لدى النساء اللاتى اشتركن فى الحركة السياسية. فبحلول عام ١٩٦٥ بدأ عدد من النساء، خاصة النساء البيضوات

المشتركات فى حركة الحقوق المدنيـة، فى الثورة ضد هذا الضعف النسبى. فقد بلغ التفاوت بين بلاغة الكلمات عن المساواة السياسية وبين ما هو واقع فى حالة النساء منتهاه. ففى ورقة مقدمة إلى لجنة الطلبة للتنسيق السلمى تدين التفرقة فى المعاملة على أساس النوع إدعت كل من كاسى هايدن Casey Hayden ومارى فاريلا Mary Varela أنه على الرغم من أن النساء يدرن عجلة الحركة النسوية من يوم إلى يوم ، فإنه ليس لهن رأى يذكر فى سياسة اتخاذ القرارات (٧) . وقد أشارت نساء أخريات إلى أن معظم الصحف التى أنشأتها منظمات الحركة تنشر باسم ناشرين من الرجال على الرغم من أن النساء قد ساهمن بدرجة كبيرة فى إصدارها والكتابة فيها. وكان مما يثير قلق كثير من النساء أيضًا هو سوء استغلال محاولاتهن لوضع مفاهيم جديدة للعلاقات الشخصية على ضوء سياسة الحركة. فتعليق مثل تعليق ستوكلى كارمايكل Stokely Carmichael الشهير الذى قال: "إن الوضع الوحيد للنساء فى لجنة الطلبة للتنسيق السلمى هو وضع الانبطاح وغيره" أثار ثائرة النساء وأظهر بوضوح البلبلة التى يشعرن بها تجاه السلوك الجنسى . أما بالنسبة للفرق المسرحية ، كما هو الحال فى الاجتماعات السياسية، فقد أصبح التنوع فى العلاقات الجنسية علامة على التحرر . وسرعان ما أصبح هذا التحرر من قيود التقاليد ومن السلوك الجنسى المتعارف عليه غاية وعقيدة بالنسبة لكثير من النساء.

وبين عامى ١٩٦٥ - ١٩٦٨ ظهر الوعى المتزايد للمرأة الأمريكية داخل الحركة وخارجها فى المجال العام . ففى عام ١٩٦٥ أنشأت جماعة من النساء من ذوات المهن المتخصصة واللاتى اشترك الكثير منهن فى لجان الولايات التى تبحث أحوال المرأة، وأنشأن المنظمة القومية للمرأة (NOW) the National Organization of Women وكان هدفهن الأساسى هو الحصول على الحقوق المدنية والاقتصادية للمرأة بالنسبة للتعليم، والعمل، والتمثيل فى وسائل الإعلام. وعندما تصاعد نشاط الطلبة ضد الحروب فى عام ١٩٦٦ و١٩٦٧ بدأت النساء يعترضن على المفهوم الذى وضعه الرجال لمعنى العمل، وعلى أسلوب الحركة التجريدى الذى يتعرض لما هو شخصى. وفى أواخر عام ١٩٦٧ تكونت حركة تحرير المرأة فى شيكاغو ونيويورك وبوسطن

وتورنتو. وهؤلاء النساء كُن من الرعيل الأول الذى عمل على إيقاظ الوعى بمشاكل المرأة. وقد تكونت معظم هذه المجموعة تلقائيا من نساء وجدن أنفسهن يبحثن عن جذورهن، ومن نساء تعرضن للإحباط وهن يطالبن بحقوق المرأة المدنية أو أثناء نشاطهن فى منظمات الحركات الطلابية . ففى خلال هذا العام تقابلت آلاف من النساء فى مجموعات صغيرة فى جميع أنحاء الولايات المتحدة . وكان هدفهن هو إيقاظ الوعى بمشاكل المرأة بواسطة الإفضاء بقصص الظلم والصراع الشخصى لكل منهن؛ للوصول إلى الثقة فى النفس وإلى الشعور بالذات وأطلق على هؤلاء النساء "المجموعات المتساندة" لأن الغرض من هذه الاجتماعات كان هو أن تساند النساء فى صراعهن للحفاظ على كرامتهن .

ولم تمضِ بضعة أشهر على انبثاق الحركة النسوية فى الولايات المتحدة حتى وصل صداها إلى بريطانيا ، وأدركت النساء العاملات فى المسرح فى كلا البلدين الإمكانات التى تتيحها هذه الحركة للمسرح النسوى. ولكن الحركة النسوية فى الولايات المتحدة كانت تسبق مثيلتها فى بريطانيا بعدة خطوات. ففى بريطانيا لم تكن توجد حركة متكاملة لحقوق المرأة المدنية ، هذا مع وجود حركة اشتراكية يسارية أكثر تنظيمًا وأكثر وضوحًا . ولهذا لم تستطع المرأة فى بريطانيا أن تعبر بوضوح عن مشاكلها الخاصة مثل مثيلتها فى الولايات المتحدة ، ولا أن تكون مجموعات سياسية منفصلة عن التيار العام لمواجهة الموضوعات المتعلقة بالمرأة. ولكن القوانين التى تمس المرأة كانت أكثر تطوراً فى بريطانيا عما يماثلها فى الولايات المتحدة: فقد ترك موضوع شرعية الإجهاض لحكم المحكمة، والإصلاحات الخاصة بقوانين الطلاق كانت بطيئة وعلى مستوى الولايات، ورفض تعديل الدستور بالنسبة لقانون المساواة فى الحقوق عام ١٩٨٢. وبالمقارنة بهذا ففى بريطانيا تمت الموافقة عام ١٩٦٧ على قانون الإجهاض، والموافقة الجزئية على المثلية الجنسية للرجال، وفى عام ١٩٦٩ تمت الموافقة على تعديل قانون الطلاق، وفى عام ١٩٧٠ على قانون الأجر المتساوى مما مهد الطريق لتصحيح وضع المرأة الاقتصادى.

وكان الشىء الذى ميز الحركة النسوية فى كلا البلدين هو قبول فكرة أن "الأمور الشخصية هى أمور عامة وسياسية أيضًا". وكان التحدى الذى يمثله هذا الشعار

يختلف بالنسبة للمرأة الأمريكية عنه عند مثيلتها البريطانية . فقد أمضى الأمريكيون معظم الستينيات فى إيقاظ الوعى السياسى، وفى إدراك أن المرأة تستطيع فعلا أن تمارس العمل السياسى . ولم تجد الأمريكيات صعوبة فى تقبل هذا المبدأ لأن العمل السياسى الذى نهلن منه فى الستينيات كان يؤكد علنا على ذوبان كل ما هو شخصى وكل ما هو سياسى فى بوتقة واحدة، وهذا بدوره كان يعنى أن السياسة عليها أن تتعامل مع موضوع النوع (Genre). ولكن على الرغم من أن النساء الأمريكيات فى الستينيات تقبلن بسهولة أن يوضع صراعهن النفسى فى إطار سياسى، فقد كان من الصعب على الأمريكيات عامة أن يعتبرن الصراع الطبقى كشىء جوهرى سياسيًا أو حتى كشىء جوهرى بالنسبة لاهتماماتهن كنساء . أما بالنسبة للنساء فى بريطانيا فقد كان الإطار السياسى الذى عملن من خلاله هو الهيكل الطبقى ، وكان أحد معوقات الحركة النسوية على الأقل هو عدم القدرة على فهم العلاقة بين صراع النوع (Genre) والصراع الطبقى فهما واضحًا .

فقد كان لعدد كبير من النساء نشاطًا مع اليسار الجديد ومع الحزب الشيوعى، ولجنة نزع السلاح النووى (CND) ، وبراعم حزب العمال الاشتراكى، والمجموعة الاشتراكية الدولية (IS) ، واتحادات السكان، والنقابات، وورش العمل الاجتماعى. وبدلا من أن يأخذ العمل النسائى الصبغة السياسية، كافحت هؤلاء النساء منذ عام ١٩٥٦ من خلال الجدل اليسارى الذى ركز على ضرورة مواجهة اشتراكية ستالين ، وأثناء ما كانت النساء الأمريكيات اللاتى لايكدن يفقهن شيئًا عن ليون تروتسكى Leon Trotsky يقاومن التفرقة العنصرية فى المطاعم ووسائل المواصلات ، كانت النساء فى بريطانيا يدرن المدارس الحرة وورش العمل الاجتماعى، ولكنهن كن أيضًا فى الستينيات يناقشن مدى فاعلية أفكار لينين فى معالجة مشكلة عدم المساواة فى بريطانيا. فالنساء الأمريكيات اللاتى تدرجن من العمل من أجل الحقوق المدنية إلى الحركة الطلابية أو حركة مناهضة الحروب كن من البيضوات. وقد رأت هؤلاء النساء فى لونهن، وعلى الأخص تلازم لونهن مع طبيعتهن الجنسية، عائقًا أمام قدرتهن على إنجاز أى عمل نافع ففى بريطانيا تنقل العديد من النساء من مجموعة يسارية إلى

مجموعة يسارية أخرى حسب تغير وعيهن السياسى . فقد تحولت بعض النساء من المجموعات المحلية إلى منظمات الأحزاب الدولية ، وتحركت أخريات فى الاتجاه العكسى ، وكان كل هذا رغبة منهن فى أن يكون لهن تأثير على التغييرات السياسية فى تنظيم صفوفهن بطريقة تقلل من أهمية التأثير النفسى لمن هم فى المراكز القيادية ، ومقاومة معظم المجموعات لفحص الدلالات السياسية لأسلوب حياة الناس العادية ، والإصرار على اعتبار المرأة أدنى من الرجل .

ومازال من الصعب التفرقة بين الانفجار الحضارى والانفجار السياسى اللذين حدثا فى العالم أجمع فى عام ١٩٦٨. ولكن من الواضح أن الطلبة بالمشاركة مع العمال قد عبروا عن عدم رضاهم ليس فقط عن الحكومات ولكن أيضًا عن نسيج الحياة اليومية نفسه. فقد أخذت المظاهرات العامة فى عام ١٩٦٨ بلاشك الطابع المسرحى، وربما كان السبب فى هذا هو قدرة التليفزيون والراديو على نقل صورتها الدرامية للجمهور العريض. ففى الولايات المتحدة على الأخص غزا المسرح والسياسة حجرات النوم عندما شهد ملايين المشاهدين على شاشات تليفزيوناتهم مسيرات الاحتجاج والاضرابات والاغتيالات. وعندما قدم عدد من النساء فى خريف عام ١٩٦٨ عرضا مسرحيًا للاحتجاج على التفرقة الجنسية (Sexism) التى تمثلها مسابقة اختيار ملكة جمال أمريكا ، كان هذا الحدث معبراً عن تزامل المسرح مع العمل السياسى فى جميع أرجاء المجتمع. وقد استطاعت الحركة النسوية فى هذه المناسبة أن تحوز على إنتباه الرأى العام لأول مرة منذ اندلاعها.

لقد كانت الحركة النسوية فى حاجة الآن لأن تكتشف السيناريو الذى سيمكنها من أن تستمر، وكان أمام هذا الهدف عائقان أساسيان: وكان العائق الأول واضحًا كما أشارت إليه فرجينيا ولف Virginia Woolf فى روايتها حجرة خاصة بك A Room of One's Own منذ أربعين عامًا من قبل، فالبنية الاجتماعية التى وجد فيها المسرح كما نعرفه منذ ألفى عام جعلت من غير المحتمل أن تلاقى أى شقيقة لشكسبير - مهما كانت موهوبة - النجاح كمؤلفة. فعلى الرغم من أن عدداً من النساء·

قد شاهدن أعمالهن كمؤلفات فى القرن العشرين، وأيضًا فى الستينيات، تنشر وتخرج على المسرح وفي السينما، فإن شبكة السلطة والنفوذ التى فى قدرتها أن تقدم الدراما للجمهور ظلت ليس فقط تحت سيطرة الرجال بل أيضًا مغلقة بطريقة رهيبة فى وجه الكثير من النساء.

ومن الخصائص أيضًا فى المسرح النسوى عندما بدأ يؤكد وجوده أن العديد من مؤلفات المسرح قاومن قصداً إعطاء أى تعريف لهذا النوع الجديد من الفن . ففى الفترة الأولي على الأخص أحس من يمارسون العمل المسرحى أن إعطاء تعريف لهذا الفرع من الفن سيضع قيودا عليه، فى حين كان الهدف هو إعطاؤه أشكالا متنوعة . وقد كان المنطق وراء هذا هو منع أى سلطة فردية من أن تفرض تعريفًا معينًا حتى يمكن تحاشى إحلال سلطة متعالية محل أخرى. وليس من الضرورى أن يكون هذا المنع بسبب أن هذه السلطة مخطئة، أو فاسدة، أو ضحلة الخيال ، أو لا تمثل المجموعة ككل - ولكن سبب المنع هو أنها تملك نفوذا لايضاهيه نفوذ أى فرد فى الجماعة أوحتى الجماعة ككل . وقد عرف جروتوسكى Grotowski المعمل المسرحى البولندى The Polish Laboratory Theatre ، وحدد بيتر بروك Peter Brook أهداف التجديد المسرحى فى إنجلترا، وقد تكلم جوزسف تشايكن Joseph Chaikin بالنيابة عن المسرح المفتوح على الرغم من التقدير الذى لاقاه عدد من زملائه المرموقين لمساهماتهم المعروفة فى هذا النوع من الفن. وقد تركت بعض النساء فرق المسرح المعروفة -وبعضها من الفرق التجريبية أو السياسية- حتى يهربن من هذا النوع من التسلط، ومن البنية التراتبية التى ينطوى عليها. ففى عام ١٩٧٢ عندما كانت تشارلوت رى Charlotte Rea تكتب مقالة عن المرأة فى المجموعات المسرحية لمجلة دراما ريفيو The Drama Review وجدت أنها فى حاجة لأن تقابل كل الموجودين فى المجموعة قبل أن تكتب عن نشاطها. وعندما كانت تظهر الحاجة لمراجعة ما كتبته، كان عليها أن تستشير كل أعضاء المجموعة[٨] . وقد أظهر البحث الذى قامت به ميشلين واندور Michelene Wsndor عن المجموعات النسائية المسرحية الالتزام نفسه، ولهذا فنحن نعمل بطريقة جماعية، ونحاول أن نتحاشى القيادة والتراتبية."[٩]

والسبب الآخر الذى يدفع كاتبات المسرح لتحاشى أو مقاومة تعريف الدراما النسوية، هو ترددهن فى الإرتباط بالحركة النسوية كحركة اجتماعية وسياسية. فهناك من ينكرن وجود حساسية نسائية مميزة، ويدعين أنهن حين يركزن الأضواء على المرأة، أو يقدمن النوع (Genre) كموضوع سياسى أو اجتماعى، فإنهن يعبرن ببساطة عن وجهة نظر شخصية. وهن يرفضن أن يربطن مجهوداتهن بمجموعة معينة، أو نوع معين، أو بأفكار معينة. وهناك من يعتقدن أن ربط الدراما النسوية بالحركة النسوية يجعلها عرضة لأن تتهم بأنها تميل للوعظ. كما أن البعض يعتبرن أي اجتماع يحمل اسم "نسائى" أو يؤكد على المرأة يوصف بطريقة اتوماتيكية بأنه اجتماع للنساء الشواذ: أى أنهن يكرهن الرجال، أو شواذ جنسيًا. ولهذا فالمسرح المرتبط بالمرأة يتحول أحيانا إلى مجرد مظاهرات عدائية للرجال أو ضد العلاقات الجنسية السوية .

وعلى الرغم من هذه المقاومة فقد تم نشر حوالى ثلاثمئة مسرحية لكاتبات من النساء فى بريطانيا والولايات المتحدة ، وأكثر من نصف هذه المسرحيات تنبع من الوعى بمشكلات المرأة. والكثير منها أيضًا يلقى الضوء على دور المرأة وعلاقتها بالرجل فى المجتمع، وهناك على الأقل مئة مسرحية تم إخراجها على المسرح ولكنها لم تنشر . وقد لاقت المسرحيات المنشورة وغير المنشورة النجاح فى بريطانيا والولايات المتحدة. ففى عام ١٩٨١ فقط منحت جوائز كبيرة لمسرحية كاريل تشرسل Caryl Churchill **السحابة التاسعة Cloud Nine** ، ومسرحية بيث هينلى Beth Henley **جرائم القلب Crimes of the Heart** ، ومسرحية ويندى كيسلمان **أخواتى فى منزله My Sisters in His House** . وقد مهد ظهور هذا النوع من الأدب النسوى لنشر مجموعات مسرحية مثل تلك التى نشرتها ميشيلين واندور Michelene Wabdor فى بريطانيا وأونور مور Honor Moore فى الولايات المتحدة. وفى عام ١٩٨١ تم نشر دراستين مختلفتين عن الوعى النسائى ولكنهما على الدرجة نفسها من حيث الجدية وهما البديلات: Understudies لواندر ، ونساء على المسرح الأمريكى Women on the American Theatre لهيلين تشينوى Helen Chinoy وليندا جينكينز Linda Jenkins مما يدل على أن المسرح

النسوى لم يعد مجرد تجربة هشة.

ومما لا يقل أهمية عن المؤشرات السابقة أن هناك الآن شبكة مفعمة بالحيوية من الفنانين والمشاهدين الذين يلتزمون بالمسرح النسوى. وأولى مؤشرات هذه الشبكة هو تكوين المجلس النسوى للمسرح The Women's Theatre Council فى نيويورك فى عام ١٩٧٢، وهو مجموعة مكونة من ست كاتبات من النساء كرسن أنفسهن لاكتشاف وإنتاج مسرحيات جديدة للنساء. وكل العضوات المؤسسات فى هذه الجمعية قد سبق وكتبن أو أخرجن عدداً من المسرحيات. وهن جميعًا متفقات على أن التيار الرئيسى للمسرح فى نيويورك لا يعضد بدرجة كافية المسرحيات التى تكتبها النساء. وهؤلاء الكاتبات هن: ماريا إزين فورنس Maria Irene Fornes وروزالين دريكسلر Rosalyn Drexler، وجولى بوفاسو Julie Bovasso، وأدريان كندى Adrienne Kennedy، روشيل اوينز Rochelle Owens، وميجان تيرى Megan Terry. وكان هدفهن فى أول موسم هو تقديم مسرحية لكل من العضوات المؤسسات، ولكن هدفهن الأوسع كان تكوين منطقة جذب للمسرحيات التى تكتبها النساء. فالمسرحيات التى سينتجنها ستتمكن من أن تتحاشى التقليل من شأن المرأة وهو مايحلق فى المسرحيات التى تميل إلى مناصرة وجهة نظر الرجل. فهن لن يقدمن المرأة كعاهرة أو كإلهة، ولن يقدمن المومس ذات القلب المصنوع من الذهب، فكل هذا من أحلام الرجال. وقد صرحت ميل جاسو Mel Gussow لأحد النقاد فى جريدة النيويورك تايمز بمناسبة تكوين المجموعة: "بأن أحلامنا أحلام نسائية، الآن نستطيع أن نقول نعم، نحن نساء".

وبعد سنة من إنشائه تطور المجلس النسوى للمسرح إلى مجموعة"استراتيجية المسرح" Theatre Strategy، وهى مجموعة أكبر من المؤلفات المسرحيات تشمل مؤلفين من الرجال أمثال إد بولينز Ed Bullins، وسام شيبرد Sam Shepard، وجون فورد نونان John Ford Noonan. وعلى الرغم من أن هذه المجموعة أيضًا انحلت تدريجيًا بسبب نقص الإمكانات فإن العديد من النساء المشتركات فيها تابعن

جهودهن الخاصة لتشجيع ومؤازرة عمل بعضهن البعض ، وأعمال المؤلفات المسرحيات الجدد .

أما فى بريطانيا فأول شبكة للدراما النسوية كانت تتكون من عدة خيوط مستمدة من المجموعات الاشتراكية Socialist Groups مثل أجيت بروب ثيتر Agit-prop theatre أو مسرح التحريض والدعاية، ومسرح فترة الغذاء أو لانش تايم ثيتر Lunch-time theatre، ومجموعة أخرى تجريبية تهتم بالمسرح كوسيلة تعليمية. وفى عام ١٩٧٣ نظم إد بيرمان Ed Berman (وهو أمريكى المولد أنشأ مسرح ألموست فرى ثيتر Almost Free Theatre) مهرجانا خاصا بالمسرحيات النسوية لفرقة لانش تايم . وكان حضور الاجتماعات لقراءة النصوص وتنظيم المهرجان مفتوحا لكل امرأة تريد أن تحضر. وقد لاقى هذا المهرجان استجابة كبيرة .

وفى بداية السبعينيات كان مجلس الفنون فى انجلترا يؤازر بدرجة معقولة المجموعات المسرحية الهامشية، ولكنه فى عام ١٩٧٥ أوقف أغلب عمليات التمويل. وقد كان رد الفعل لهذا هو أن ثلاثين من المؤلفين المسرحيين كونوا مجموعة الكتاب المسرحيين Theatre Writers Group ، وبعد مضى عام على هذا كونوا هم وأخرون نقابة الكتاب المسرحيين Theatre Writers Union . وكان أغلب أعضائها من الرجال، ولكن المؤلفين من الرجال والنساء الذين يساندون المرأة كان لهم تأثير كبير داخل هذه المنظمة. وقد تمكنت هذه المجموعات بالإضافة إلى شبكة العمل غير الرسمية التى تساندها ميشيلين واندور Michelene Wandor من أن تقدم وجهة النظر النسائية من خلال إنتاج عروض مسرحية متنوعة .

الفصل الثانى

سفح الجبل : رواد الدراما النسوية

إن جذور الدراما النسوية متأصلة فى تاريخ المسرح ، ولكن عملية كشف النقاب عنها بدرجة كافية ألقيت على عاتق الأبحاث التى تجرى الآن . فكل من الحركة النسوية والمسرح النسوى سبقتهما مئات من المسرحيات لمؤلفات من النساء فى بداية القرن العشرين، إلى جانب العديد من المسرحيات للعاملات بالدراما من النساء، والتى تركت بصمتها فى الخمسينيات والستينيات. والأبحاث التى تجرى اليوم تلفت الانتباه إلى المسرحيات التى كتبتها إفرا بن Apgra Behn فى القرن السابع عشر، وإلى الأعمال الكوميدية والميلودراما التى كتبتها النساء أمثال كورا نوات Cora Nowatt فى القرن التاسع عشر ، فلم تكن هذه المسرحيات مجرد أعمال كتبتها نساء، ولكنها كانت مسرحيات تكشف بوضوح الحيرة والارتباك اللذين يميزان حياة المرأة، والتصور الفاسد الذى يفترض أن النساء لا حول ولا قوة لهن فى المجتمع .

هذه المسرحيات تعتبر طبعًا آثاراً وادلة باقية . وربما أكثر هذه المسرحيات غرابة هى المسرحيات التى كتبتها هروسفيتا Hrosvita وهى راهبة من القرن العاشر فى إبراشية بينيدكتين الحرة "Free" فى جانديرشيم. وهروسفيتا التى يمكن ترجمة اسمها بـ "الصوت القوى" أو "المتبجحة" Loud Mouth ، لم تحاول أن تخفى شخصيتها كامرأة . وكانت مسرحياتها تسبقها هذه العبارة التى تقول : "من المتعارف عليه أن ذكاء المرأة أكثر بطأ". ولكنها مع ذلك كانت تقدم عملها للطبقة المتعلمة كدليل على أنها مخلوق قابل للتعلم. "a teachable creature" .

ومسرحيات هروسفيتا السبع المكتوبة بالشعر اللاتينى اكتشفها وقدمها للجمهور الأوروبى فى عام ١٥٠١ الشاعر الألمانى كونراد كيلتس Conrad Celtes . وقد عرفت هروسفيتا على مدى القرون التالية "كأم لسرعة البديهة والفطنة الألمانية" the

. wonder of women "و"كأعجوبة بين النساء mother of German wit .
وقد استحقت هذا الثناء لسببين على الأقل: أولا لأنها الوحيدة بين الدراميين - رجالا ونساءً - التى بقيت أعمالها كاملة، وقد كتبت هذه الأعمال فى فترة تعتبر عموماً خالية من النصوص الدرامية. وبالإضافة إلى ذلك فمسرحياتها لا تقدم بلهجة رجال الدين المسيحى - كما نتوقع من مؤلفة تستمد أعمالها من أساطير القديسين - ولكنها تصور بإصرار انتصار المرأة على الرجل . وكان مثلها الأعلى فى الدراما هو الكاتب المسرحى الرومانى تيرنس Terence. فقد استمدت منه قالبا كوميديا استخدمته لتحدى عدوان الرجال. ففى مسرحيتها **Dulcitius** يخطط أحد الحكام الرومان المتغطرسين للاعتداء على ثلاث راهبات مسيحيات عذارى، ولكن خياله الفاجر يقوده إلى الجنون، ويأخذ فى أحضانه بدلا منهن حلل وطاسات المطبخ بالهباب. وفى إحدى مسرحياتها المعروفة وهى مسرحية **إبراهيم Abraham** تتحول إحدى النساء سرا إلى ممارسة البغاء، ولكنها فى آخر المسرحية تنبذ مهنتها المهينة وتتوب. وقد يثير إصرار هروسفيتا على القيمة الإيجابية لعذرية المرأة بعض الاعتراض عند المرأة فى العصر الحديث، ومع ذلك فاستعمال هروسفيتا لفن الإضحاك كتكتيك فى مسرحياتها وفى الشخصيات النسائية المقدمة فيها يعطى هذه المسرحيات صبغة عصرية[١] .

وعلى مدى القرون استمد العديدات من النساء العاملات بالفن المسرحى الإلهام من مسرحيات هروسفيتا ، ولكن لم يتفوق سوى القليل منهن على كريستوفر سانت جون Christopher St John ، وهى كاتبة بريطانية من القرن العشرين وقد قامت بترجمة مسرحية **Paphnutius** لهروسفيتا وبمراجعة ونشر العديد من خطابات وكتابات الممثلة البارعة إلين تيرى Ellen Terry ، وإلى جانب هذا كتبت هى نفسها ثمانى عشرة مسرحية. وقد كان عملها داخل المسرح وخارجه، مثل غيرها من الكاتبات المعاصرات المناصرات للمرأة له صبغة سياسية. فقد كان لها نشاط فى بداية القرن العشرين فى الحركة التى طالبت بحق الانتخاب للمرأة Suffragette Movement ، وقد ساعدت على إنشاء عصبة الكتاب الأحرار Writer's Franchise League .

وقد كان اقتران السياسة بالدراما واضحًا فى كتابات سانت جون وعلى الأخص فى مسرحيتها **هكذا اكتسبنا حق التصويت How the Vote Was Won** ، وهى إحدى مسرحيتين كتبتهما بالاشتراك مع كاتبة بريطانية أخرى من أوليات النساء المناصرات لحقوق المرأة وهى سيسيلى هاملتون Cicely Hamilton . وقد كتبت هذه المسرحية لمؤازرة الاتحاد الاجتماعى السياسى النسوى Women's Political and Social Union فى بريطانيا. وقد لاقت هذه المسرحية الاستحسان من جانب عضوات الحركة النسوية التى تطالب بحق الانتخاب فى الولايات المتحدة ، فقد أدركن أن من الممكن استغلال جاذبية المسرحية لإعطاء دفعة للحركة ، وقد تكرر تقديم هذه المسرحية عدة مرات فى الولايات المتحدة وعلى الأخص على الساحل الغربى . وأسلوب السخرية فى مسرحية **"هكذا اكتسبنا حق التصويت"** يحاكى أسلوب الكاتب الساخر جوناثان سويفت Swift ، فالمسرحية تفترض لحظة تاريخية تتبع فيها النساء حرفيا القانون الذى ينص على أنهن يجب أن يعتمدن على الرجل. ففى بداية المسرحية نرى هوراس كول، وهو سيد البيت الإنجليزى، يعلن بتكبر مغارضته لإعطاء حق التصويت للمرأة. ولكن عندما ينتصف النهار ويجد نفسه محاطًا بمختلف قريباته من النساء اللاتى قررن أن يتركن وظائفهن وبيوتهن وينتقلن ليعشن معه - لأنه باعتباره رجل العائلة مسئول عنهن ويجب أن يعتنى بهن - يصبح مستعداً لأن يقوم بمسيرة إلى البرلمان ليطالب بحقوق المرأة. والمسرحية لاتكشف فقط سخافة المنطق النابع من النظام الاجتماعى الذى بنى على أساس اعتماد المرأة على الرجل ، ولكنها تبين أيضًا الطاقة الكامنة فى المرأة. فهوراس لم يعد فقط لا يطيق طوفان النساء الذى احتل منزله، ولكنه أيضًا ينوء بالنتائج الاجتماعية التى سببها اضراب النساء عن العمل: فلم تعد هناك لا السكيرتيرات ولا الخادمات ولا الخياطات اللاتى تحتاجهن الحياة اليومية. ويقرر رجال الطبقة الوسطى الهروب إلى المسرح ولكنهم يكتشفون أن المسرح مغلق أيضًا لعدم وجود ممثلات. وقد قدمت سانت جون وهاملتون هنا وجهة نظر لا يمكن مجادلتها عن الأسياد الرجال واعتمادهم على جواريهم من الحريم، وبالأسلوب الاستراتيجى نفسه الذى أوضح به دوجلاس تيرنر بعد ذلك بخمسة وخمسين سنة مدى

عتماد البيض على السود . والمسرحية توفر أيضًا مادة للضحك لهؤلاء الذين يدركون أن السماء ستنطبق على الأرض لو أن نصف الجنس البشرى لم يقم بعمله .

وقد كان الأثر الدرامي للمجتمع النسوية الذى احتل تدريجيا كل ركن من أركان خشبة المسرح أكثر فاعلية من الأثر السياسى . فقد تم تدريجيًا عصر هوراس جسديًا ودراميا داخل المساحة الدرامية للمسرحية كلما دخلت امرأة بعد أخرى إلى منزله . وقد كانت السخرية اللاذعة لهؤلاء النسوة كافية لإرضاء جمهور المشاهدين الذى لم يتمالك من أن يتجاوب مع الخالة ليزى عندما تؤكد غياب هوراس عن المنزل وتعلق : "هذا أفضل ، نستطيع الآن أن نتكلم بحرية".

وعندما حصلت المرأة على حق الانتخاب فى بريطانيا عام ١٩١٨ (وقد ظل محظوراً على من هن أقل من ٢٨ سنة حتى عام ١٩٢٨) ، وفى الولايات المتحدة فى عام ١٩١٩ أفل نجم الدراما التى تطالب بحق الانتخاب للمرأة ، وندرت الدراما النسوية تدريجيًا وبين عامى ١٩١٩- ١٩٦٠ كان ما يميز الدراما النسوية هو التركيز على الشخصيات النسائية وعلى العقبات التى تقابلها هذه الشخصيات بسبب نوع جنسها. وقد ظلت مسرحية سوزان جلاسبيل Susan Glaspell **تفاهات Trifles** التى نشرت عام ١٩٢٠ ، والتى قدمت على المسرح فى السنوات الأخيرة عدة مرات، العلامة المثيرة البارزة لهذا الشكل . والمسرحية تبدأ بالنمط التقليدى للجريمة الميلودرامية الغامضة، ثم تحول جلاسبيل محور المسرحية من موضوع المخبر الرجل الذى يبحث عن المتهم إلى امرأتين فى منتصف العمر تعملان فى المطبخ فى حين يبحث الرجال عن الأدلة الدامغة التى تدين مينى رايت التى قتلت زوجها جون. وتعتمد استراتيجية المسرحية على جعل المشاهدين شركاء مع النساء اللاتى يكشفن الظلم الذى تعرضت له مينى فى حياتها مع زوجها. وبعد أن تجمع المرأتان تفاصيل الجريمة نجد أن الأدلة والدوافع تؤكد أن مينى قد قتلت زوجها، ولكنهما، وبهدوء، يساندان مينى ويكتمان ما عرفاه. والمسرحية تجعلنا نرى عالم النساء من الداخل، وهى بذلك تكشف لنا مساحة كان المسرح يتجاهلها عادة، وتعطى للجريمة ما يبررها.

ويظهر عالم المرأة هذا بطريقة مشابهة في عدد من المسرحيات التى قدمت فى العشرينيات. ويطلق على العديد من هذه المسرحيات اسم مسرحيات فولكلورية بسبب أنها تكشف الغطاء عن حياة الناس العاديين أو الناس الذين يقاسون فى حياتهم اليومية . وهناك مثل واضح على هذا النوع من المسرحيات وهو مسرحية جورجيا دوجلاس جونسون Georgis Douglas Johnson **الريش Plumes** . وفى هذه المسرحية تغسل الأم السوداء العجوز الثياب وتخيطها هى وصديقتها السوداء فى كوخها المكون من حجرتين ضيقتين، فى حين أن الابنة التى على فراش الموت يعودها ألطبيب فى الحجرة المجاورة. ويدور الحوار بين المرأتين وهما منهمكتان فى عملهما حيث يتأرجح اهتمامهما بين عملهما وبين الاختيارين المتاحين أمامهما: هل ينفقان الدولارات القليلة التى ادخراها بشق الأنفس على العملية التى ستجرى للفتاة ، أم يحتفظان بها لعمل جنازة مزينة "بالريش". والاختيار بالنسبة للشخصيات هنا ليس بين ماهو عاجل وخطير وما هو دنيوى، ولكنه يتعلق باختيار التصرف الصحيح الذى يحافظ على كرامة كل من الأم وابنتها. وجونسون تطالبنا هنا بأن ندخل إلى عالم الحضارة الأنثوية السوداء لشخصياتها، وأن نحكم على تصرفاتهن من داخل هذا العالم، وهى محاولة فيها كثير من المجازفة ولكنها ضرورية حتى يمكن للمشاهدين أن يتعرفوا على هؤلاء النساء من خلال نسيج حياتهن .

وأشهر مثال على هذه المسرحيات التى تصور حياة النساء هو مسرحية ليليان هيلمان Lillian Hellman **الساعة المخصصة للأطفال The Childern's Hour**. والشخصيات هنا معزولة بسبب الحضارة السائدة . وبينما تستحق روايتى Trifle و**التفاهات** Plumes والريش اهتمامًا أكثر من الذى قوبلتا به لأنهما تكشفان عن قيم معقدة وواضحة من الممكن أن تغير معالم العلاقات الاجتماعية، فإن مسرحية **الساعة المخصصة للأطفال** تصلح كمثال سلبى لمسرح المرأة ، وتساعد على توضيح الفروق الأساسية بين المسرحيات التى تكتبها النساء عن النساء ، وبين الدراما النسوية – فرغم أن هذه المسرحية تقدم المثلية الجنسية للنساء على المسرح Lesbuanism– وهو موضوع كان مازال لايذكر سوى همسا، ورغم أنها تجعله هنا

حدثا مسرحيًا جوهريًا. إلا أن الشكل والحبكة والشخصيات فى المسرحية تدحض قوته على خلخلة الأعراف السائدة.

فمنذ اللحظات الأولى من رفع الستار عن مسرحية **الساعة المخصصة للأطفال** يتركز اهتمام الجمهور على الفتاة الصغيرة الحاقدة التى تعذب زملاءها فى الفصل ومدرسيها وتعاملهم بطريقة دنيئة. وعندما تيأس الفتاة مارى من استغلال مدرستيها (مارثا وكارين) تتهمهما بوجود علاقة جنسية شاذة بينهما. وتتحول علاقة الصداقة الوثيقة المفعمة بالثقة بين مارثا وكارين نتيجة لهذا الاتهام إلى علاقة مرفوضة ومليئة بالخوف. ويؤدى الاشمئزاز الذى يقابل به الناس هذه العلاقة الشاذة بين المرأتين إلى فسخ خطوبة كارين من خطيبها جو وانتحار مارثا .

ويبدو غموض الاستراتيجية التى تستعملها هيلمان فى التناقض الموجود فى العلاقة بين المرأتين . وقد كانت هذه هى أول مسرحية تكتبها هيلمان، وقد أنتجت لأول مرة فى عام ١٩٣٤. وبينما تعتبر مواجهة الجمهور الذى يرفض هذا النوع من العلاقات بهذه المسرحية على المسرح عملا راديكاليًا ، فإن مناورات هيلمان حول هذا الموضوع تضعف من قوته الدرامية. فعلى الورق وأثناء العرض تثير الفتاة الحقود التى أفسدها التدليل أعنف مشاعر الغضب عند الجمهور لأنها بدأت هذه الاشاعة عن مدرستيها لعدم خضوعهما لرغباتها. فقول الزور والنفاق الاجتماعى هما الموضوعان الرئيسيان لهذه المسرحية، وليس الصداقة أو الانجذاب الحسى بين المرأتين .

وهذا فى حد ذاته لا يجعل من مسرحية **الساعة المخصصة للأطفال** مسرحية معادية للمرأة، ولكن العمل يتجاوز هذا الحد ويعضد صراحة رفض المجتمع القاطع للشواذ. فغضبنا على الفتاة الكريهة وعلى المجتمع الذى تنتمى إليه يثيره ويؤججه الاصرار على اظهار الأدلة التى تثبت أن كارين ومارثا ليستا على علاقة شاذة. ولا نستجيب نحن أيضًا مثل كارين لاعتراف مارثا بأنها كانت تشعر بالانجذاب نحو صديقتها وزميلتها فى العمل. فأول رد فعل لكارين هو أن تتهم صديقتها بالجنون، وهى أيضًا تصر خلال منظر الاعتراف كله على أن مارثا مريضة. وحتى ولو كانت الرسالة الموجهة

إلى الجمهور هنا غامضة بعض الشيء - هل سيتعاطف مع كارين أم سيرفض رد الفعل الذى قابلت به الموقف؟ - فإن انتحار مارثا نتيجة لهذا الاعتراف يعفى المشاهد من مواجهة علاقة جنسية فعلية بين المرأتين .

فالأسلوب الدرامي الواقعي للمسرحية يجعل استراتيجية هيلمان المحيرة شيئًا مقلقًا للجمهور . فهذا الاتجاه الواقعي المسرحي الذى تستعمله هيلمان ليس فقط عاديًا وغير خلاق، كما علق عليه بعض النقاد، ولكنه أيضًا يوحي إلينا نحن المشاهدين أننا نشاهد مثلا حيا لعلاقة واقعية بين امرأتين. فنحن هنا نتحول إلى متفرجين من النوع الذى يشاهد المسلسلات التليفزيونية التى تخاطب البسطاء Soap- opera . فما نراه يؤكد بدلا من أن يتحدى التكهنات التى تستنتجها عن الآخرين والتى لا أساس لها سوى الخوف والجهل. فالمرأة التى تعترف بجاذبية امرأة أخرى يرفضها الجميع، حتى الصديقة التى تحبها، ويجعلها هذا تكره نفسها لدرجة أنها تنتحر. ولكن المسرحية تتحول بسرعة عن هذا العداء العنيف للموقف خارج المسرح، وتنتهى بأن تطمئن الجمهور أن المرأة الوحيدة الطبيعية والفاضلة فى المسرحية لن يكتب لها البقاء فقط ولكنها لن تقاسى أيضًا بعد الآن . وتطالعنا كارين فى آخر منظر فى المسرحية وهى تبتسم وقد بزغت شمس يوم جديد كأنها تقول لنا : كل شيء بخير " .

ومسرحية **الساعة المخصصة للأطفال** مثل مسرحيات هيلمان الأخيرة تؤكد على الصورة المكررة المعتادة للمرأة، ولاتظهر أى احترام أو تعاطف مع الشخصيات النسائية. وعلى الرغم من أن النساء فى مسرحية **الثعالب الصغيرة The Little Foxes** (١٩٣٩) - وهى أكثر مسرحيات هيلمان نجاحًا من الناحية التجارية - يسيطرن على المسرح، فإنهن لا يقدمن صوراً بديلة أو بناءة لحياة المرأة فى الحضارة الأمريكية. وبالطريقة نفسها يؤكد مصير مارثا وشخصيتها فى مسرحية **الساعة المخصصة للأطفال** استحالة تحقيق السعادة للنساء الشواذ. إن ريجينا وهى الشخصية الرئيسية فى مسرحية **الثعالب الصغيرة** تؤكد على صورة سيدة الأعمال كمخلوقة محبة لنفسها، وكداهية باردة العواطف. ويحتوى النص على بضعة أسطر توضح السبب فى

قسوة ريجينا وأنانيتها كنتيجة للظلم الذى تعرضت له لكونها امرأة. ولكن مهما حاولت الممثلة التى تقوم بالدور أن تظهر هذا الجانب من الشخصية فإن التركيز على أهتمام ريجينا بمصلحتها فقط مما يقودها فى النهاية إلى قتل زوجها يطمس صورة الظلم الذى تعرضت له فى بداية حياتها . أما نقيضتها فى المسرحية بيردى فهى تمثل عبودية "الزوجة الصغيرة"، التى تعامل كما لو كانت ناقصة العقل، وهنا أيضًا تطمس المسرحية خصائص الشخصية التى قد تجذب المشاهد وتثير شفقته لغرابة أطوارها وتزيح بيردى من على المسرح بعد أن تغرقها فى الخمر. والشخصيتان النسائيتان اللتان تثيران الإعجاب هما إدى، **الخادمة السوداء**، وألكسندرا، **ابنة ريجينا**. ولكن المسرحية لا تتعرض للذل الذى تلاقيه إدى، وتقدم ألكسندرا كامتداد لأبيها الذى يمثل الرؤية الأخلاقية فى هذا العالم.

وتظهر أعمال هيلمان الأخيرة بوضوح أكثر مدى قصور رؤيتها الدرامية فى إطار المسرح النسوى، فمسرحيتها **حديقة الخريف The Autemn Garden** التى كتبت وأنتجت فى عام ١٩٥١ تقدم مرة أخرى الرجل ، ويدعى كروسمان: كصوت للحكمة ووضوح البصيرة، فى مقابل مجموعة من الضحايا المغفلات من النساء. ولايوجد فى المسرحية سوى امرأة واحدة استطاعت أن تأخذ بزمام أمور حياتها بعد أن تعرضت للاستغلال من العديد من الرجال والنساء وعلى الرغم من ذلك فمكافأتها على تحقيق كفاءتها الذاتية أنها تتهم بأنها "فتاة صغيرة خشنة". والمفتاح إلى شخصيتها هنا هو ليس كونها قوية ولكن كونها خشنة. فالرجال فى مسرحية حديقة الخريف ليسوا فقط أكثر اعتماداً على أنفسهم من النساء وأكثر إثارة للاهتمام، ولكن مهارتهم واستقلالهم يقدم كمثال يحتذى به. ومما يثير الإزعاج بدرجة أكبر هو أن المسرحية تقدم لنا لحظات من الصداقة الحميمة بين الرجال، أما النساء فلا تترك لهن أى مساحة على المسرح كى يحققن أى اتصال مثمر بينهن، وفى الوقت نفسه تعلق بهن وصمة اعتمادهن على الرجال. أما آخر مسرحية ل هيلمان وهى **لعب فى السندرة** (١٩٦٠) **Toys in the Attic** فهى تؤكد للمرة الأخيرة وبأسلوب متناقض على تهافت المرأة على التواكل والاعتماد على الرجل: فهنا تحاول كارى مدفوعة بحبها الآثم لأخيها أن تجعله يعتمد

عليها، ولكن ما نراه فى الواقع على المسرح هو اعتمادها هى وغيرها من النساء فى المسرحية على تحقيق ذاتهن من خلال مشاعرهن تجاه الرجل .

وقد خلفت هيلمان من حيث الأسلوب كاتبة أمريكية ظهرت أعمالها فى الخمسينيات وهى أليس تشايلدريس Alice Childress . ولكن على الرغم من أن مسرحيات أليس تتبع المنهج الواقعى نفسه، فهى تتجه إلى تقديم صورة أكثر عمقًا عن المرأة. وهى أول امرأة سوداء تنشر مسرحياتها خارج برودواى. وأليس دائمًا ما تنسج الحبكة الدرامية حول شخصية نسائية ثائرة وقوية . فمسرحيتها **مشاكل تأتى بها الرياح Trouble in the Wind** التى أنتجت لأول مرة عام ١٩٥٥ تحث بجرأة على التعاطف مع الشخصية الرئيسية ويلميتا ماير. وولميتا هى ممثلة سوداء تمثل دور خادمة عجوز لأسرة بيضاء من الجنوب فى مسرحية داخل المسرحية. وتشعر ويلميتا فى البداية بالامتنان لوقوفها على مسرح فى برودواى، ولكنها تدريجيًا تشعر بعدم الارتياح للطريقة الكاريكاتيرية التى يقدم بها السود على المسرح، وأخيراً تقلب مطالب المخرج ضد العرض نفسه، فهو يطالب بتقديم الحقيقة ولكنها تعلن أن الحقيقة لا وجود لها لأنه لا توجد امرأة -سوداء أوبيضاء - ترسل ابنها إلى الموت دون سبب عادل كما حدث فى أحد مناظر المسرحية.

وبينما تعتبر مسرحية "**مشاكل تأتي بها الرياح**" مسرحية اجتماعية تسجل بطريقة مباشرة احتجاج السود على الممارسات التى يواجهونها ، وعلى الرغم من أنها مستوحاة من حركة الخمسينيات ضد العنصرية ، فهى أيضًا مسرحية عن الأدوار التى يقر بها للمرأة ومع ذلك تحجب عنها. ففى البداية تتصرف ويلميتا بتواضع أمام الشعارات المسرحية التى يطلقها بعض زملائها المتحذلقين الذين حصلوا على تعليم أفضل منها، ولكنها فى النهاية تكسر حاجز الصمت والرضوخ عندما ينتهك العرض الذى تشترك فيه كل أحاسيسها الصادقة. فجودى الفتاة البيضاء خريجة مدرسة التمثيل فى جامعة بيل عبارة عن كم من الشعارات المتحررة، ولكنها قرب النهاية تتخلى عن هذا الشكل الكاريكاتيرى عندما تدرك حقيقة موقفها، وعندما تؤكد

ضاحكة: كل منكم غريب عن الآخر، وأنا أكثركم غربة."وحتى ميلى سيدة الجميع السوداء التى تطلق على نفسها لقب "المستهلك الكامل"، تشعر بلحظة من القوة عندما تخامرها رغبة فى أن تخرج إلى الشارع "وتكسر بعض الرءوس" .

وهذه اللمحات العابرة من القوة النسائية، والتى هى مجرد احتمال فى مسرحية **مشاكل تأتى بها الرياح** ، تم تأكيدها وتجسيمها بعد أربعة عشر عامًا فى مسرحية تشايبدريس **نبيذ فى البرية** **Wine in the Wilderness** ١٩٦٩. ومسرحية نبيذ فى البرية التى كتبت عندما كانت الدراما النسوية فى بداية.بزوغها كشكل درامى، توجه اهتمامها إلى الوعى النسائى ووعى السود. فالشخصية الرئيسية هنا تومى، وهى عاملة سوداء فى أحد المصانع فى الواحد والثلاثين من عمرها، ويدل اسمها على شذوذها عن ما هومتعارف عليه جنسيا، تثور على المهانة التى تتعرض لها على يد السود الآخرين الذين يستمدون قيمهم من مجتمع الطبقة المتوسطة الأبيض وتومى لا تنوء تحت عبء التقاليد الطبقية والحرفية التى تحدد ويلميتا وتعوقها جزئيًا فى مسرحية **مشاكل تأتى بها الرياح**، ولهذا فهى ليست قادرة فقط على أن تحارب للحفاظ على كرامتها، ولكنها تعتبر أيضًا أول امرأة ذات شخصية مستقلة على خشبة المسرح الأمريكى. وهى تتحول من امرأة تثق ثقة عمياء فى الثلاثى المتعجرف الذى يعتبرها مثلا حيا للزنوج، إلى امرأة تتعلم وتعلم أن "نبيذ البرية" الحقيقى هو أن لا يحكم عليها شركاؤها فى المصير، بل أن تكون "امرأة فاضلة وإنسانًا له كيانه". وبينما تتوق تومى إلى الرومانسية وإلى صحبة وحب الرجل، فإنها تتمكن من إقناعنا ومن إقناع نفسها أنها قادرة على تحقيق النجاح فى حياتها بمفردها. وأهم من ذلك هو أن إدراكها لقدرتها على الاكتفاء الذاتى يصاحبها فهم لمعنى الحوار بينها وبين إخوانها وأخواتها السود، فالحوار لايمكن أن يكون صادقًا إلا إذا كان هناك وحدة حقيقية بينهم. فتومى تطالب بالشعور الصادق بالاحترام المتبادل والمسئولية .

وتعتبر تومى قفزة مذهلة لتحقيق الذات بالنسبة إلى شخصية ويلميتا المهزوزة التى قدمتها تشايلدريس فى العقد السابق . وتتميز الدراما الأمريكية خلال السنوات

١٩٥٥- ١٩٦٩ بظهور عدد من الكاتبات السوداوات اللاتى رسمن شخصياتهن النسائية بخطوط حادة وجريئة. ومن أكثر المسرحيات التى جذبت اهتمام الجمهور هى مسرحيات لورين هانسبرى Loraine Hansberrry .

فمسرحيات لورين هانسبرى الأربعة **زبيبة فى الشمس A Raisin in the Sun**، **والعلامة فى نافذة سيدنى بروستين The Sign in Sidney Brustein's Window** ، **وأن تكون أسود وموهوبًا وصغير السن To Be Young , Giffed and Black** ، **والبيض Les Blancs** (والمسرحيتان اللتان أتمهما زوجها روبرت نيميروف Robert Nemiroff بعد موتها) - تقابلان دائمًا بالاستحسان لأنهما تحتجان بشدة على الظلم العنصرى. وقد بدت مسرحية **زبيبة فى الشمس**، على الأخص للمشاهدين البيض، كالتماس لايمكن التنازل عنه للاعتراف بمطالب السود الأمريكيين المحبطة. فهى تقارن بين التعصب الأعمى للبيض وبين اليأس والصراع اللذان تواجههما أسرة سوداء يتميز أفرادها بالطيبة والذكاء. وهذه المقارنة تجعل من مسرحية زبيبة فى الشمس إحدى اللمحات الثقافية الناجحة فى حركة التكامل بين البيض والسود. وعند فحص المسرحية عن قرب نجد أنها تحتوى على الكثير من التناقضات التى من الصعب تقبلها بين قيم الأسرة التى تنتمى للطبقة المتوسطة، والوظائف المتاحة للطبقة العاملة. ولكن المسرحية تعتبر بلاشك مهمة كحدث مسرحي وسياسى . وقد فازت هذه المسرحية بجائزة دائرة نقاد الدراما Drama Crituc s ' Circle Award كأحسن مسرحية أمريكية فى موسم ١٩٥٨- ١٩٥٩. ونتيجة لهذا شاهدها آلاف المشاهدين على مسارح برودواي لمدة عامين كاملين، وفتحت الطريق إلى المسرح للفنانين السود.

وغالبا ما يتم التغاضى عن الطريقة الاستفزارية التى تصور بها هانز بيرى النساء فى مسرحية **زبيبة فى الشمس** لأن المسرحية تركز أساسًا على صراع رجل هو وولترلى للبحث عن الإحساس باحترام الذات والحفاظ عليه، ولأنها أيضًا توجه اهتمامها فى الوقت المناسب إلى التفرقة العنصرية. فالشخصية النسائية، ماما، التى علقت بذاكرة

المشاهدين أكثر من غيرها ليست شخصية متحررة وهى أيضًا لاتشكك فى مصداقية النماذج النمطية للمرأة ولكن ابنة ماما بينيثا، وزوجة ابنها روث، تعتبران من أكثر النساء اللاتى ظهرن فى الدراما التقليدية إثارة للاهتمام .

ويعتبر إصرار هانزبيرى على لفت أنظارنا إلى الأدوار التى تقوم بها هؤلاء النساء، وإلى الطريقة التى ينظر بها إليهن الرجل فى المسرحية فى استخفاف وازدراء، من العوامل المهمة والحاسمة فى تطور الدراما النسوية كنوع له خصائصه. فبمجرد أن تبدأ المسرحية يبدأ وولتر لى فى انتقاد النساء السوداوات عامة وزوجته خاصة لعدم مساندتهن للرجل الأسود. فوولتر يثور عندما يحس بالضيق لعدم اهتمام روث بخططه لاستثمار ماله فى محل لبيع الخمور: "الرجل يقول لامرأته أنا لدى حلم ... فتقول امرأته، كل بيضك واذهب إلى عملك. يقول الرجل، أنا أحس باختناق يا حبيبتى! وتقول امرأته، إن بيضك أوشك أن يبرد"[٢] فالاستراتيجية التى تعالج بها هذه المحادثة، من خلال مضمون المشهد الأول لهذه المسرحية، تجعل المشاهدين يحسون بالتعاطف مع وولترعلى عكس النساء اللاتى يحطن به. فحتى الرجل الأبيض يستطيع أن يضحك على هذه السخرية من المرأة التى لا تفكر سوى فى الأمور اليومية التافهة. فالكلمات المتبادلة يمكن تفسيرها على أنها اتهام للمرأة السوداء وإدانة لها لأنها ساعدت على خلق الرجل الأسود العاجز المطعون فى رجولته. ولكن نفس هذا الرجل هو الذى يكشف عن عدم رغبته فى أن يعترف بقوة روث فى مواجهة كربها: وتؤدى أنانية وولتر وحبه لذاته مع فقر الأسرة إلى أن تفكر روث فى إجهاض الطفل الذى تحمله . وحتى هذا الخبر الذى تحمله ماما إلى وولتر لا يجعله يحول اهتمامه عن رغباته الشخصية المحضة. فطوال المسرحية نجد أن روث هى التى تعمل كخادمة فى المنازل كى تعول ابنها وزوجها وحماتها وأخت زوجها.

فهجوم هانزبيرى على تصرفات الرجال تجاه النساء، وإيمانها بجلاء بصيرة النساء يبدو واضحًا أكثر فى المناظر التى تركز على بينيثا، أخت وولتر. فبينيثا تريد أكثر من أى شيء أن تصبح طبيبة. فالنقود التى توشك الأسرة على أن ترثها تعتبر بالنسبة لها

كمقدم لمصاريف مدرسة الطب. ولايخفى وولتر عن الأسرة تعاليه وازدرائه لخطط بينيثا هذه. فيستقبلها وولتر عند دخولها بهذه الكلمات: "هذه الفتاة الكريهة تأتى فى هذه الساعة." ثم يتمادى من هذا المنطلق ويتساءل لماذا لاتصبح ممرضة كغيرها من النساء - أو تتزوج بهدوء." وولتر ليس هو الرجل الوحيد فى هذا العالم الذى يؤكد هذه الفرضيات عن الأدوار التى تقوم بها المرأة. فأحد المعجبين ببنيثا، وهو رجل أسود يسمى أساجاى، يرفض أن يصدق أن بينيثا تريد أى شىء أكثر من الحياة الرومانسية التقليدية مع رجلها. وعندما تؤكد بينيثا على أن هناك أكثر من نوع واحد من المشاعر يمكن أن يحدث بين الرجل والمرأة، يضحك أساجاى منكراً قولها. وعندما تتقبل بينيثا حبه لها ولكنها تعترض قائلة إنه لايكفى، تكون استجابته : "بالنسبة للمرأة يجب أن يكون كافيًا". والحديث المتبادل الذى يلى هذا يحتوى على بذور العشرين سنه التالية من الدراما النسوية والصراع السياسى النسائى .

بينيثا: أعرف - لأن هذا هو ما تقوله كل الروايات التى يكتبها الرجال . ولكن هذا ليس صحيحًا . اضحك كما تشاء - ولكن أنا لا أريد أن أكون مجرد فصل فى حياة أى شخص فى أمريكا أو - (وبرغبة المرأة فى الانتقام) - واحدة منهن !.

(وينفجر أساجاى فى الضحك مرة أخرى)

هذا شىء مضحك جداً ، أليس كذلك؟

أساجاى: كل ما فى الأمر أن كل فتاة أمريكية عرفتها قالت لى الشىء نفسه سواء بيضاء أم سوداء - فأنتن جميعًا سواء فى هذه المسألة . ونفس الكلمات أيضًا!

بينيثا غاضبة: "ياك ، ياك ، ياك !

أساجاى: هذا مايجعل المرء يتأكد أن أكثر النساء تحررا فى العالم لسن متحررات بتاتا. فكلكن تتحدثن عن هذا الموضوع أكثر من اللازم ! (٣)

فمسرحية **زبيبة في الشمس**، كوثيقة لكل من التاريخ الاجتماعى الأمريكى والتاريخ المسرحى الأمريكى، تتنبأ بالمستقبل بطريقة مقلقة، كما تطمس البطولة الرومانسية لشخصيات هانزبيرى التناقضات الطبقية التى تقدمها المسرحية، فهى أيضًا تبعد انتباهنا عن ادراك هانزبيرى للقهر الذى تعانى منه المرأة. فمن الصعب أن تشتمل مسرحية واحدة، وحياة واحدة ، على شخصية صغيرة، وموهوبة، وسوداء -وامرأة- فى الوقت نفسه. فمسرحية **زبيبة فى الشمس** ترفع الستار عن العلاقة المعقدة بين التفرقة العنصرية والتفرقة الجنسية، ولكنها تسارع بإسدال هذا الستار عليها مرة أخرى، كأنها تحذر المشاهدين من أن هذه المنطقة تسودها الفوضى لدرجة أن أرضها تحتاج إلى مزيد من التمهيد قبل أن يمكن احتواؤها على المسرح .

وقد ماتت لورين هانزبيرى بالسرطان فى عام ١٩٦٤، وتركت القضايا التى أثارتها كى يناضل من أجلها أناس آخرون. وهناك بلاشك من بين الكاتبات الأمريكيات من قبلن هذا التحدى فيما بعد. أما فى بريطانيا فقد كانت هناك كاتبات يسرن فى الوقت نفسه فى خط مواز لها هن: جون ليتلوود Joan Littlewood ، وشيلا ديلانى Shelagh Delaney ، وأن جيليكو Ann Jellico .

وعلى الرغم من أن جون ليتلوود لم يتضح تأثيرها على المسرح سوى منذ الخمسينيات ، فهى فى سن ليليان هيلمان نفسه ومن جيلها نفسه. ففى العام نفسه (١٩٣٤) الذى شهد مسرحية هيلمان **الساعة المخصصة للأطفال** على المسرح كانت ليتلوود تبدأ مسرحها فى مانشستر Manchester -based Theatre of Action مع أيوان مكول Ewan McColl . وقد كانت هذه إحدى محاولات ليتلوود لخلق مسرح سياسى يعرض لمجموعة هامشية من المشاهدين لا تمثل لهم مسارح الحى الغربى أو مسارح برودواى سوى نوع من العبث الفكرى والاقتصادى، ومحاولة أيضًا منها من خلال العروض المقدمة لهدم كل التقاليد المعروفة. وفيما عدا اهتمام مسرحى هيلمان وليتلوود المشترك بالمرأة، فإن الاتجاهات التى تبناها كل من المسرحيين كانت متعارضة، ومازال التوتر بين منهج كل منهما فى تناول القضايا المختلفة مستمراً إلى الآن فى الدراما النسوية.

وكانت ليتلوود تعتبر كل المسارح كمتاحف لدراما ميتة. فورشة المسرح التى أنشأتها بعد الحرب العالمية الثانية، والتى انتقلت إلى مقرها الدائم فى شرق لندن فى عام ١٩٥٣، كان الغرض منها هو الوصول إلى الناس الذين لا يذهبون إلى المسارح عادة[٤]، وهذا بواسطة ابتكار نوعيات جديدة من التجارب يشارك فيها المشاهدون، ويقضون وقتًا ممتعًا، ويساعدهم وجود الممثلين على الاندماج فى المسرحية. وكان عمل ليتلوود فى جميع هذه المسرحيات هو الإخراج، والإنتاج، واكتشاف وتشكيل النصوص التى كتبها مؤلفون آخرون، هذا عدا عملا واحداً هو **أوه يالها من حرب جميلة Oh What a Lovely War** التى قدمت فى عام ١٩٦٣. ولكن تأكيدها على أهمية الموسيقا، واستعمالها الخاص لتقنية الارتجال، وتجاربها لإشراك المشاهدين، كل هذا أعطى شكلا خاصا لمسرحياتها، وأرسى سابقة للأقصوصة، والفكاهة، والأسلوب الثورى الذى أصبح أحد خصائص الدراما النسوية التى جاءت بعد هذا. وقد كانت ليتلوود، مثل غيرها من المسرحيين الذين حذوا حذوها، تعتقد أن كل ما هو خصوصى هو أيضًا سياسى ومسرحى. وقد كانت تعتقد أن أكثر الفن المسرحى إثارة يوجد فى الشارع حيث يوجد المراهقون، وفى السجون حيث يصبح الحرس سجناء، والسجناء هم الحراس.

ونص مسرحية **أوه يا لها من حرب جميلة** الذى نسب بالكامل إلى ليتلوود لاقى نجاحًا ساحقًا فى لندن، وقد قدمته ورشة المسرح عدة مرات منذ أن قدم لأول مرة فى عام ١٩٦٣. أما فى النسخة المنشورة من المسرحية فقد أعطى الفضل فى كتابته بمنتهى الدقة للفرقة كلها، وتم التأكيد على الصيغة الجماعية التعاونية فى خلق هذا العمل باعتباره عمل لليتلوود ليس إنكار المنهج الجماعى فى التأليف، بل على النقيض من ذلك، يجب أن نأخذ فى الاعتبار أن الجمهور يميل دائمًا إلى أن يربط اسمًا واحداً بأى مسرحية، حتى ولو تضافرت الجهود كى تؤكد على أنها عمل جماعى. فهنا وهناك سيجدنى القارىء استسلم من الناحية التنظيمية لهذا الميل، ولكنى سأحث أيضًا على

اعتباره اعترافًا غير كامل بفضل من ساعدوا على دفع هذا العمل إلى حيز الوجود.

وعند تقديم مسرحية **أوه ياالها من حرب جميلة** لأول مرة اتخذ العرض صورة الحدث المسرحي المتعدد الوسائط فوظف جوانب من عروض السيرك وعروض المهرجين والأفلام الإخبارية القصيرة وعروض مسرح المنوعات (الميوزيك هول) والشرائح الملونة والأساليب المسرحية اللاوقعية. فالمسرحية التى تدور أحداثها فى الحرب العالمية الأولى تقدم مسرحًا داخل المسرح، ويسيطر عليها مقدم البرامج فيقدم أنغامًا وأغانى من مختلف الدول الأوروبية إلى جانب المشاهد. أما تسلسل حوادث الحرب نفسها فيعطى بعض الاستمرارية من خلال ترتيب الحوادث. ولكن هيكل المسرحية ليس كالسرد المرسل، ولكنه كالمونتاج: ففى منظر قصير واحد يعلق على احتلال لوكسمبرج رجل فرنسى، وجندى بريطانى، والقيصر، ومالطى، وجندى من لكسمبرج. ثم تعزف بعد ذلك مقتطفات من الأناشيد القومية، ثم يضاء إطار عليه خبر إعلان بريطانيا للحرب على ألمانيا، ثم تظهر ثمانى صور على الشاشة تمثل المواطنين البريطانيين وهم يسجلون أسماءهم كمتطوعين فى الحرب، ثم المواطنين الألمان وهم يفعلون الشيء نفسه.

وعلى الرغم من أن مسرحية **أوه يا لها من حرب جميلة** تتكلم عن الحرب ، وليس عن المرأة ، فإن بعض النواحى المهمة فى الاستراتيجية التى تتبعها تحدد الطريق إلى الدراما النسوية. فوجهة نظر الشخصيات النسائية مهمة لإلقاء الضوء على عبث وفظائع الحرب. وليس هذا لأنهن يملكن فهما أكثر حساسية لقبح الحرب ، بل على العكس من ذلك، فهن مثلهن مثل الرجال يرزحن تحت ويلات الحرب ويستسلمن لإغرائها وأفكارها المضللة. ونسمع فى أصوات النساء نبرات المديح الزائفة لقدرة الحرب على خلق رجال فضلاء، أما الحقيقة فتظهر عندما نسمعها ساخرة فى المعاناة التى تسببها ويلات الحرب، فشر البلية ما يضحك. ومن الملاحظ أن أصوات النساء تزداد وضوحًا كلما اقتربنا من ختام العرض ونهاية الحرب العالمية الأولى.

ويتضح تأثير ليتلوود غير المباشر على المسرح النسوى فى مساندتها للفنانات النساء، وعلى الأخص شيلا ديلانى. ففى سن الثامنة عشر كانت شيلا تملك خلاصة

الإمكانات اللازمة لأى مسرح ذى مصداقية. وقد تربت شيلا فى بيئة صناعية، وكانت من طبقة العمال فى سالفورد شمال إنجلترا. وقد تركت المدرسة فى سن السادسة عشر وكتبت مسرحية **طعم العسل** **The Taste Of Honey** ، وأعطت المسرحية لورشة المسرح لأنها كانت مقتنعة أن بإمكانها أن تكتب مسرحيات درامية أكثر اقناعًا مما تراه على المسرح[٥] . وقد أعاد مسرح الورشة مراجعة المسرحية وإحكام الحبكة فى البروفات، ثم انتقلت المسرحية بعد ذلك إلى مسرح وست إند، ومسرح برودواى، ثم قدمت فى السينما ، وقد حققت لمؤلفتها شهرة عريضة كشخصية رائدة فى الفن الدرامى البريطانى .

ومسرحية **طعم العسل** تتكلم عن النساء. أما نقطة ضعفها فهى فى الطريقة الباهتة التى تصور بها الشخصيات من الرجال (باستثناء شخصية واحدة) ، فوظيفتهم هى المساعدة على تتابع الأحداث، ولكن وجودهم فى حياة النساء يحدث بمحض الصدفة. وفى هذه المسرحية كعديد من المسرحيات التى تلتها نجد أن الشخصيتين الرئيسيتين هما أم وابنتها. ومسرحية **طعم العسل** لاتقدم هذه الرابطة بين الأم وابنتها بطريقة مثيرة للرثاء ولاتفترض وجود هذه العلاقة أصلا. فهيلين الأم توصف فى بداية المسرحية بأنها تقريبًا من النساء الساقطات. أما ابنتها جو ذات السبعة عشر ربيعًا فهى توصف بأنها ذات حس ساخر لاذع، وموهبة فنية غير مصقولة فى الرسم، ليس لذيها الرغبة ولا القدرة على تصور العالم خارج حدود اللحظة الآنية وحدود الشقة غير المريحة التى تعيش فيها. وقرب نهاية المسرحية تلخص جو علاقتها بأمها لصديقها جيف قائلة "أتعرف، إننى حاولت عدة مرات أن أمسك بيدى أمى، ولكنها كانت دائمًا تجذبهما بعيداً عنى. وهذا شيء سخيف حقًا ، فهى تختزن داخلها طاقة كبيرة من الحب تعطيها لكل إنسان، إلا أنا"[٦] .

أما الحب الصادق فهو الحب بين جو وجيف، ولكن كل منهما يحاول أن يقاوم وأن يخفى مشاعره. أما هيلين فهى تحاول بكل قوتها أن تنكر مسئوليتها عن ابنتها ، أو أمام ابنتها. ففى بداية المسرحية تقرر هيلين أن تتزوج آخر عشاقها ، وهو شخص غنى

وسكير، وينظر إلى النساء كأشياء خلقت لارضائه فقط. وتتزوج الأم من بيتر هذا لتهرب من حياة الفقر مع جو، ولتحقق بعض السعادة فى حياتها . وعندما تجد جو نفسها وحيدة تنشيء علاقة مع أحد البحارة السود وتتزوجه بعد أن يشترى لها خاتمًا رخيصًا ، ويرحل بعد هذا على باخرته دون أن يعلم أن جو حامل منه . وينتقل چيف صديق جو ليعيش معها ويرعاها أثناء حملها، وجيف طالب يدرس الفن وكانت كل علاقاته الجنسية السابقة مع عدد من الرجال .

وقد علقت ميشيلين واندر على مسرحية **طعم العسل** بقولها: "إن جذور هذه المسرحية مستمدة من الحياة المنزلية النسائية، ولهذا فهى تقدم عالمًا مختلفًا عن ذاك الذى كنا نراه عادة على المسرح ، على الأقل قبل ١٩٧٠ (٧) . وبالتحديد ما يحدث فى المسرحية يمثل الحياة اليومية لأناس عاديين من الطبقة العاملة، ومحور هذه الحياة هو الصراع الذى يدور فى كل الجوانب العائلية ،فالتعامل بين الشخصيات يتم من خلال الطعام، والملابس، وتنظيف البيت، والنوم، والنواحى الصحية – وكلها من الضرورات اليومية العادية فى الحياة. ولكنها أيضًا من النواحى التى لا يلتفت إليها غالبًا باعتبارها تافهة، أو تخص المرأة فقط .

وبالمقارنة ببعض الأعمال النسائية التى كتبت مؤخراً، والتى تركز على الطبيعة التكرارية المملة والمتدنية لهذه الأنشطة اليومية. نجد أن ديلانى قد استغلت هذه الأنشطة كسياق تكشف من خلاله قوة شخصياتها وبراعتها وضعفها. فكل من هيلين وجو تأخذان عدة قرارات، والغرض من هذا هو توضيح معنى اتخاذ القرار بالنسبة للعديد من الناس عامة، وبالنسبة للنساء خاصة. فعندما تعلم جو أن أمها لن تكون موجودة فى الكريسماس لأنها ستخرج مع أى رجل أو آخر، تدعو صديقها البحار الأسود (الذى لايطلق عليه أى اسم فى النص دلالة على دوره الثانوى) ليمضى الأجازة معها. ويكون الدافع على عودتها له هو شعورها بالوحدة، وأيضًا رغبتها مثل أمها أن تستمتع باللحظة الحاضرة عندما تسنح لها الفرصة لذلك. فهى تقول للبحار: "لماذا لا أمارس بعض الشقاوة مادامت الفرصة سانحة". ولكن المسرحية لاتقدم جو وأمها كنساء

ساقطات أو منغمسات فى الملذات. فالتناقضات التى تتضمنها استراتيجية المسرحية تجعل من تصرفات هاتين المرأتين، التى تخرج عما هو مألوف فى أخلاقيات النساء فى المجتمع، شيئًا عاديًا حتى للمشاهدين الذين ينتمون للطبقة المتوسطة، وهذا يسبب عدم وجود تضارب فى تصرفاتها، وتقبل كل منهما لتصرفات الأخرى دون أى دهشة.

وكما تتحدى كل من جو وهيلين الصورة النمطية للنساء، يتحدى چيف صديق جو الصورة التقليدية للرجال. وعلى الرغم من أن هيلين تشمئز من عنايته بجو، وقيامه بالأعمال المنزلية، فلا يُسمح للمتفرج بأن ينتابه الشعور نفسه. فالدور الذى يقوم به چيف يقاوم الأفكار التى تفترض أن التخنث يساوى الضعف، وبهذا ينسف المفهوم النمطى لمعنى الرجولة. فما يقدمه لنا هو صورة لشاب قادر على أن يتحمل مسئولية الآخرين دون أن يطلب أى شىء فى مقابل هذا. فهو يحب جو، ويود أن تبادله هذا الحب، ولكنه لايتوقع أن تعطيه أى شىء مقابل عنايته بها. ورغبته فى الزواج من جو ليست رغبة خيالية أو غير واقعية، فمن الواضح أنه معجب بها لعدم تصنعها ولسرعة بديهتها، وهذه هى الصفات نفسها التى تجذب المتفرج لها. كما أن رفض هيلين لچيف باعتبار أنه شخص مثلىّ، وعدم قدرة جو على مبادلته الحب والزواج منه تكشفان عن عدم جلاء الرؤية عند جو وهيلين أكثر مما تدلان على خصال چيف الشخصية .

وتبدو أهمية السياق ووجهة النظر بالنسبة لتقديم هذه المسرحية حين نقارن بين التى قدمت مؤخراً لنفس العرض الأول لها الذى أخرجته ليتلوود وبين العروض التى قدمت مؤخراً للنص نفسه، فانتاج ورشة المسرح لمسرحية **طعم العسل** حرص بإصرار على خلخلة الإتجاه نحو الطبيعية سواء فى الحوار أو مكان الأحداث أو الحبكة. فهناك ثلاثى من عازفى موسيقا الجاز يعزفون دون توقف طوال العرض، ويتعامل معهم الممثلون كأنهم شخصيات فى المسرحية. ولحظات المشاعر الجياشة، والاضطراب، والحزن تمتد وتعبر عنها الأغانى التى تقدمها الشخصيات. فاشتراك الموسيقيين والممثلين فى تقديم العرض من خلال الموسيقا والكلمات يحقق سياقًا يمكن فى إطاره اختراق الحاجز الذى يفصل بين الممثلين والشخصيات، وبين عالم المسرح وعالم المتفرجين .

ففى إحدى لحظات العرض الذى قدمته ورشة المسرح تنزل جو من على المسرح وتوجه الكلمات التى تنطق بها الشخصية إلى المتفرجين، ليس على طريقة هاملت عندما يناجى نفسه، بل ككلمات تعبر بها الممثلة عن تطابق مشاعرها مع مشاعر الشخصية التى تقدمها. وقد حيرت كلماتها المتفرجين وخدرت حواسهم، ولكنها أيضًا خلقت سياقًا مكن الممثلة التى تؤدى دور هيلين من أن توجه كلامها لجمهور المتفرجين قرب نهاية المسرحية قائلة: "أنا أسألكم، ماذا كنتم ستفعلون؟" ففى بداية المسرحية قالت هيلين لجو إنها لاتذهب إلى المسرح أو إلى السينما لأن: "كل ما يقدم هو حركات وهمهمات غير مفهومة، أنا لا أستطيع أن أسمع ما يقولون نصف الوقت، وحين أسمع أجد أن مايقولونه لايستحق أن ننصت له." ومن ثم فقد كان هدف ليتلوود فى العرض الذى قدمته هو مخاطبة هيلين، وأمثالها من المتفرجين الذين يشاركونها الشعور بالاغتراب فى المسرح التقليدى. وهكذا بدأ المسرح يتناول الأمور الشخصية باعتبارها أموراً سياسية.

وبعد هذه المحاولات العديدة للاقتراب من الجمهور، وبعد الكثير من التردد -بما فى ذلك ترددى الشخصى- فى كسر الحائط الذى يفصل الممثلين عن المتفرجين، نجد أن مسرحية **طعم العسل** قد حافظت فى عروضها الأخيرة على هذا الحائط الرابع (٨). فهناك غموض مدمر يكتنف دور المشاهد عندما يواجه تحديًا من شخص لاهو بالشخصية الدرامية ولا هو بإنسان حقيقى. ولكن تقديم مسرحية **طعم العسل** كدراما تقليدية واقعية، كما حدث مؤخراً على مسرح من مسارح نيويورك (وقد نجحت نجاحًا ساحقًا لدرجة أنها عرضت على مسارح برودواى بعد ذلك)، جعلها تفقد أغلب تحدياتها الواضحة لتوظيف التفرقة الجنسية فى خدمة السياسة. فقد تحولت المسرحية إلى قصة أليمة لفتاة سيئة الحظ، وعلاقتها القصيرة برجل أسود، وانفصالها ثم لم شملها مع أمها. وأصبح رفض هيلين لچيف ليس بالضرورة علامة على التطور، فمن الصعب أن يصبح هذا المسلك موضعًا للتساؤل عند تقديم العرض بطريقة واقعية لا التواء فيها. فأهمية المسرحية تكمن فى مدى إحساس المتفرجين بسؤال هيلين الأخير: "ماذا كنتم ستفعلون؟" فهذا السؤال يمثل هذا، كما كان يمثل لليتلوود، حركة سياسية تلقى

بمسئولية الرد عليه على أكتاف المتفرجين بدلا من تركها على خشبة المسرح .

وقد قدمت لديلانى مسرحية أخرى هى **عندما يحب الأسد The Lion in Love**، ولكنها لم تحقق نجاحًا تجاريًا . وقد أنتجت فى عام ١٩٦٠، ومنذ ذلك الحين لم تُقدم سوى نادراً. ولكن مسرحية **عندما يحب الأسد** على الرغم من ذلك تؤكد قدرة ديلانى على تغيير شكل ووجهة نظر الدراما المعاصرة. والمسرحية مثال واضح على الاتجاه للطبيعة فى المسرح، وهى بذلك توضح الفرق بين العرض الواقعى والعرض الطبيعى. فالعرض الواقعى غالبًا ما يحدث فى حجرة الجلوس، وهو يختص بكشف سيكولوجية مجموعة صغيرة من الشخصيات تنتمى إلى الطبقة المتوسطة، وهو مرتبط ارتباطًا شديداً بالحبكة. أما العرض الطبيعى فهو يتجه إلى الساحات العامة حيث يوزع اهتمامه على مجموعات أكبر من الطبقة العاملة والخارجين على القانون، وهو يتناول تصرفات هذه الشخصيات بدلا من أن يتناول دوافعهم الخفية. فالذى يعرض هنا ويخضع للفحص هو الصلة بين هذا المجتمع وبين البيئة الاجتماعية والطبيعية .

فالمكان فى مسرحية **عندما يحب الأسد** التى تدور فى شارع السوق الذى تؤمه الطبقة العاملة ليس شيئًا جديداً على المسرح، وكذلك لا يُعد تشتيت الانتباه بين عدد كبير من الشخصيات من التقاليد الفريدة فى المسرح. ولكن العناية الخاصة الموجهة إلى المرأة فى هذا العالم، وإلى نسيج العلاقات بين النساء والرجال تشير إلى الاتجاه للطبيعة فى المسرح، وتلقى ظلالها على عدد من المسرحيات النسوية التى قدمت فى السبعينيات. فهنا أيضًا كما فى مسرحية **طعم العسل** تهتم ديلانى بالعلاقة بين الأم وإبنتها، كيت وبيج. ولكن فى مسرحية **عندما يحب الأسد** نجد أن كيت الأم السكيرة غريبة الأطوار هى المصدر الرئيسى للطاقة البناءة والهدامة أيضًا على حد سواء فى المجتمع الذى تعيش فيه .

فبيج الابنة تعترف بالدور المعقد لأمها عندما تقص على جدها قصة غريبة قرب نهاية المسرحية. ففى بداية القصة يلعب كل من الملك والملكة دورهما التقليدى المتوقع حسب النوع (ذكر أم أنثى). "فالملك يحكم طوال النهار، ويعاشر الملكة فى الليل"، ثم

يذهب إلى الحرب. ولكن هذه الملكة، على خلاف الملكات الفاضلات فى قديم الزمان، تحس باحباط وهى تنتظر زوجها، وتندفع فى علاقه مع "الرياح الغربية". وتنتهى القصة فى جو من الغموض: فبعد أن يدرك "الرياح الغربية" الملل من غزوته الغرامية هذه، يهجر الملكة والطفل الذى أنجبته منه:

فحين أدركت الملكة أن زوجها الملك قد لحق بها أحست بالخجل
من نفسها وفرت مع طفلها وقفزت من على حافة العالم لتسقط
فى البحر . وبمجرد أن لمست الماء تحولت إلى صخرة. (٩)

وتعبر قصة بيج عن رغبتها فى أن تشعر أمها بالخجل، ولكنها أيضًا تصور أمها- الملكة المتخفية - كصخرة عظيمة .

وتعتبر مقاومة إخضاع النساء والرجال للأدوار القديمة النمطية أو للاكليشهات الجديدة هى القوة المحركة لمسرحية **عندما يحب الأسد**. فكيت تجسد مفارقة درامية نسوية ساخرة بشكل رائع فهى تعرف، كما يؤكد الرجال مراراً فى المسرحية، أن الرجال يعتبرون النساء شيئًا غريبًا، وعائقًا لمسراتهم، ولكنها تدرك أيضًا أن فى هذه النظرة مصدر قوة لا ضعف للنساء - سواء بالنسبة لها أو لابنتها أو لأى امرأة فى صفوف المتفرجين.

فإدراكها لقوة المرأة، وخاصة فى سياق يحاول فيه الرجال استغلال المرأة والتحقير من شأنها، يعتبر دفعة قوية للدراما النسوية. أما الكاتبة الأخرى فى هذه الفترة التى كانت تملك القدرة الدرامية على تحويل الشعور بضعف المرأة إلى إدراك لقوتها فهى آن جيليكو Ann Jellico ، ولكن القوة فى حالة جيليكو كثيراً ماترتبط بالعنف وللسلطة، والنساء عندها مثل الرجال يساندون هذا الخلط .

ويبدو هذا واضحًا فى مسرحيات جيليكو الثمانى (وقد كتبت أيضًا بعض المسرحيات المقتبسة)، ولكنه أكثر وضوحًا فى مسرحيتها الاستعراضية **الجيل الصاعد** **The Rising Generation** والتى كلفتها بكتابتها جمعية المرشدات Girl

Guides Association فى عام ١٩٥٧. فعندما طلب منها أن تكتب قطعة مسرحية يشارك فيها على الأقل ثمانمئة فتاة و مئة فتى، كتبت جيليكو نصًا ترفيهيًا رائعًا استمدت مادته من المهرجانات القديمة المندثرة التى ابتدعتها النساء من أجل النساء. وقد ألقت جيليكو ببصرها عبر التاريخ، ثم جسدت فى هذا النص **"فرقة النساء المتوحشات"** التى ذكرت أول مرة فى كتيب ضد المرأة ألفه جون نوكس John Knox فى القرن السادس عشر، (وبعد ذلك بعشرين سنة اتخذت إحدى فرق المسرح النسوى اسم "النساء المتوحشات"). ويقود فرقة النساء هذه فى المسرحية أم ضخمة الجسم تخفى نصف وجهها بقناع، وتبرز من وسط الممثلين وهى تحثهم على إبادة الرجال، وأن تغزو النساء العالم وتسيطر عليه. والمسرحية تسخر من التطرف الذى من الممكن أن تنساق النساء إليه ، ولكنها تقدم أيضًا عالمًا من الطقوس حيث تلهم "الأم" النساء كى ينشدن "لقد كان شكسبير امرأة ...... وروبن هود كان امرأة"، ثم يلعنّ الرجال: "الرجال طوال، وغلاظ، وسود، وأقوياء، الرجال سيمزقونكن، وسيضربونكن، وعندما تكبرين فى السن ستدركين هذا"[١٠]. والأم مع هذا خطرة كأى رجل فى مركز سلطة. وعندما تستخدم القنابل كى تهزم الفتيات اللاتى انضممن إلى الفتيان وحاولن هزيمتها يحول الشباب المساحة الخلفية للمسرح كلها إلى مركبة فضاء، وإلى عالم جديد يستطيعون اللجوء إليه هربًا من استبداد الأم، وربما أيضًا من مشاعر العداوة والبغضاء التى كانوا يحسونها .

ولكن جمعية المرشدات الفتيات The Girl Guides Assiciation لم توافق على النص الذى كتبته جيليكو. ولم تقدم مسرحية الجيل الصاعد سوى فى لندن عام ١٩٦٧ وكان العرض متواضعًا ولم يحقق نجاحًا يذكر. فالهدف من المحاكاة الساخرة للمطلب النسوى بأن يكون للمرأة مكان فى التاريخ قديمًا وحديثًا ليس واضحًا فى النص. فمسرحية **الجيل الصاعد** لاتسمح بتبوء المرأة لهذا المكان، لأنها تؤكد على ضرورة الاعتراف بنقاط الضعف وضرورة المشاركة فى السلطة كشرط لصعود المرأة وتحقيق القوة، والحصول على السلطة ولهذا فهى من المسرحيات الطليعية فى المسرح النسوى، وهى طقس درامى لا يملك إلا أن يقفز فى الهواء حرفيًا ومجازيًا، وأن يسمو

فوق العالم الواقعى الذى يحدث فيه.

وقد واجهت مسرجية جيليكو **الرياضة التى تمارسها أمى المجنونة The Sport of My Mad Mother** ، التى كتبتها قبل الجيل الصاعد بعدة شهور، الصعوبات نفسها، ففى هذه المسرحية تبدو بوضوح الخصائص التى ستصبح من سمات المسرح النسوى، فهى تتبنى الشخصية النسائية الأسطورية ، والاحتفال بالطقوس. **"فالأم المجنونة"** التى هى عنوان المسرحية مستلهمة من شخصية هندية تسمى كالى، وهى شخصية مدمرة وخلاقة فى الوقت نفسه. ففى الأسطورة القديمة تتخلى كالى عن ابنها الذى يخصى نفسه بسكين من الحجر: وفى مسرحية جيليكو تنبذ جريتا ، التى تمثل شخصية الأم، الولد كون، الذى يتعلق بها ، ثم تلد دمية رمزية على شكل طفل صغير. وكما فى مسرحية **الجيل الصاعد** نجد أن استراتيجية المسرحية غير واضحة. فالأم المجنونة جريتا شخصية منعزلة، ومستبدة ، وغريبة الأطوار، ومتباعدة، وحملها الرمزى لايثير أى شعور بالجوانب المثمرة أو الجذابة فى شخصيتها. وعندما نقول أن هذه المسرحية تشترك مع الدراما النسوية فى خاصية سيطرة دور الأم على المسرح، لا نعنى بهذا أن هذه المسرحية تتعاطف مع المرأة. وذلك على الرغم من أنها مثل مسرحية **الجيل الصاعد**، ومثل مسرحية هارولد بنتر Harold Pinter **العودة إلى البيت The Home Coming** ، **ومسرحية أيوجين أنيل Eugene O'Neill رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل Long Day's Journey into Night**، تشترك مع المجهودات النسوية فى محاولة قلب المفاهيم المتعلقة بالنوع (ذكر أم أنثى) وبالأدوار الطبيعية المتوقعة منهما.

وعلى الرغم من ذلك فمسرحية **الرياضة التى تمارسها أمى المجنونة** تتسم بروح المغامرة، وتتنبأ باستراتيجية الدراما النسوية التى جاءت بعدها. وتصف جيليكو عملها هذا بدقة فى المقدمة عندما تقول: "هى مسرحية ضد الفكر والثقافة السائدة، ليس لأنها تتكلم عن الدوافع والقوى اللاعاقلة، ولكن لأننا نأمل أن تصل إلى جمهور المتفرجين مباشرة من خلال النغم، والضوضاء، والموسيقا، ومن خلال رد الفعل الذى

ينتج عن مثيرات الحواس الأساسية" [١١]. وفى خلال هذه الفترة كان العديد من المؤلفين المسرحيين الرجال أمثال صامويل بيكيت Samuel Beckett ، وجون آردن John Arden ، وهارولد بنتر Harold Pinter، وإدوارد ألبى Edward Albee يعملون على تمزيق التسلسل المنطقى الواقعى الذى يفترض أنه يميز المسرح الجيد. ولكن هؤلاء المسرحيين كانوا يهدفون إلى مخاطبة العقول المتعلمة، والمفكرة. وبالمقارنة بهم فقد كانت جيليكو تبغى عالمًا مسرحيًا يواجه المشاهدين بكل ما هو غير منطقى، وبكل ما يناهض التصرفات والاتجاهات الفكرية. فشخصياتها هم جماعة تيدى بويز Teddy Boys ، وهى عصابة خطرة من عصابات الشوارع، وتنبعث منهم أصوات بدلاً من كلمات الحوار، ويتوافق تغير أمزجتهم وتعاملهم مع بعضهم البعض مع الموسيقا التى يعزفها موسيقار يقف فى الجزء الأمامى من المسرح بدلا من أن يشغل خلفية المسرحية. فمحاولات جيليكو أن تثير المشاعر بدلا من أن تصفها، وأن تطلق العنان لأحاسيس المشاهدين وأحاسيس الشخصيات، وأن تهاجم الجدل الفكرى المستبد، كل هذا يتوافق مع الكثير من الجدل النسوى فى الستينيات والسبعينيات .

ويؤكد وصف جيليكو لمسرحيتها التالية المشهورة **المقدرة الخاصة** (١٩٦١) **The Knack** استمرارها فى هذا الاتجاه، فهى ترفض طريقة رواية الأحداث. وعلى الرغم من أن النقاد والمشاهدين على السواء يجدون هذه المسرحية جريئة وجديدة عليهم، فهى دون شك أقرب إلى متناولهم من جهة اللغة والمضمون عن كل من مسرحيتى **الجيل الصاعد، والرياضة التى تمارسها أمى المجنونة**. فمسرحية **المقدرة الخاصة** تشارك المسرحيات الأخرى فى طاقتها المتوهجة، بل المنهكة أحيانًا، وفى تصويرها لعالم يسيطر عليه عنف الرجال. ولكن بالمقارنة بمسرحية **الرياضة التى تمارسها أمى المجنونة**، يوجد فى مسرحية **المقدرة الخاصة** سلسلة من الحوادث تؤدى كل منها إلى الأخرى، أى أنها بمعنى آخر، تشتمل على قصة ذات حبكة مسرحية.

والصعوبة فى اعتبار مسرحية **المقدرة الخاصة** رائدة للمسرح النسوى ترجع إلى حبكتها. "**فالمقدرة الخاصة**" التى يشير إليها عنوان المسرحية هى قدرة الذكر على غواية

الأنثى جنسيًا وهزيمتها. فأحد الشخصيات الذكورية الثلاث هو، تولين، وهو يملك هذه القدرة ويستعرضها ويستغلها. والشخصية الذكورية الثانية هى، كولين، وهو معجب بقدرة تولون على إجتذاب النساء ويحاول دون جدوى أن يكتسبها. أما الرجل الثالث فهو، توم، ولديه قدرة حقيقية على اجتذاب الناس، ولكنه يرفض بصدق واباء موهبة الغواية التى يعتز بها صاحباه. ويشترك الرجال الثلاثة فى مسكن واحد، وتدخل هذا المسكن عفواً امرأة ذكية فى السابعة عشر من عمرها اسمها نانسى. وكل ما يحدث بعد ذلك يمكن التنبؤ به. وتعرض الحوادث بطريقة تجعل المشاهد يحس أنه يشاهد فيلمًا بالحركة السريعة. فيحاول تولين أن يلعب لعبته مع نانسى، ويحاول كولين دون جدوى أن ينافسه، ويحاول توم أن ينصح مولين، وأن يسفه مجهودات تولين، وأن يصادق نانسى، وأن يرفه عن الذين على خشبة المسرح والذين خارجها.

ولايحدث أى تحول فجائى فى سير أحداث مسرحية **المقدرة الخاصة** حتى فى الفصل الثالث. فبعد أن تصد نانسى محاولات تولين المتسمة بالعنف فى نهاية الفصل الثانى، تسترد توازنها فى الفصل الثالث وتصر على أنها قد تعرضت للاغتصاب. وبما أن نانسى لم تنفرد بأى من الرجال الثلاثة منذ بداية ظهورها على المسرح، فمن الواضح لهم ولنا أن الاتهام الذى توجهه من اختراعها. ويصبح من الواضح أيضًا أنها ليست ضحية وهم، ولكنها استطاعت أن تدرك مصدر قوتها وأن تستغله ضد تولين وكولين. وتحدث الاتهامات التى توجهها ارتباكًا للرجال الثلاثة: فهى تهدد إحساس تولين بالواقع، وتثير خيلاء كولين، حيث إنها تتذبذب فى تحديد الشخص الذى هاجمها كذلك يمثل ادعاؤها بأنها قد تم اغتصابها تهديداً حقيقيًا، حيث إنها من الممكن أن تبلغ البوليس.

وخلال العرض، يحدث التحول -من محاولة الغواية إلى "تهمة الاغتصاب"، ومن سيطرة الذكر إلى تحكم الأنثى فى الموقف- بطريقة سريعة ومجنونة لدرجة أن المشاهد يحس أنه قد انتقل إلى عالم مجنون يدير الرأس، حيث من الممكن أن يحدث أى شىء بعد ذلك. ولكن هذا الملخص الذى قدمته غير كاف على الأقل بالنسبة لاستراتيجية

المسرحية، وهذا راجع جزئيًا إلى الحوار الذى يثير الضحك فى أغلب الأحوال، وجزئيًا إلى أن بناء النص يتطلب الارتجال من جانب الممثلين. فكل من الممثلين الأربعة يوجه ضرباته من الكلمات نحو الآخرين كأنها كرات تنس. وبالإضافة إلى ذلك فهم فى حركة دائمة، يسقطون، ويتسلقون على المسرح الخالى نسبيًا وعلى بعضهم البعض. ففى هذه المسرحية أكثر من غيرها يتم توظيف الإرتجال فى عملية العرض وأيضًا ، كأداة لتحقيق موضوع المسرحية : فمن ضمن قدرات تولين قدرته على الارتجال مع كل امرأة يقابلها ، أما عدم قدرة كولين على أن يفعل الشىء نفسه فهى سبب فشله. ولكن نانسى هى التى تحقق أكبر نجاح من خلال الارتجال، فقد فحصت الموقف جيداً ، واستطاعت أن تستجيب له بطريقة مدهشة وفطرية، بحيث أصبحت لأول مرة مركز القوة. ففى مواجهة اعتماد الذكر على الخطط والمنطق العقلى، تستطيع المرأة أن تستخدم أداة واحدة فعالة: وهى الارتجال. وهذا ما تقترحه المسرحية .

إن ما تقدمه المسرحية يثير الخيال ويستفز المشاهدين. أما الشىء غير الواضح، والذى يثير القلق والبلبلة فهو يتعلق بموقف المشاهدين من سلطة الذكر أو سلطة الأنثى، وبموقفنا من فكرة الاغتصاب الجنسى. فعند قراءة النص من الممكن أن نستنتج أن العنف الجنسى والاستغلال خطران مثلهما مثل الاغتصاب تمامًا ، وأن كل شخص سواء كان ذكراً أم أنثى لديه فكرة مشوهة غير إنسانية عن الجنس. ويقترح النص أيضًا أنه مهما كانت اليد التى تملك السلطة فهى ستستخدمها لاستغلال الآخرين، حيث ستصبح هذه السلطة - عندما يكون الجنس هو العامل الوسيط - أداة لتحويل الناس إلى أشياء صماء. ولكن خلال العرض نجد أن الطاقة الجنسية المنبعثة من كل الشخصيات قوية لدرجة أن بإمكانها أن تغرى المتفرج بأن يتمنى مشاهدة بعض الأفعال الجنسية. وخلال العرض أيضًا تمكنت الحيوية العنيفة للرجال من أن تجعل المشاهدين، وخاصة النساء منهن، يرحبون بالاتهام الذى توجهه نانسى لمجرد أنه يحفظ توازن القوة فى العلاقات القائمة. ويساعد الحوار اللاذع للمسرحية على منع المشاهد من أن يأخذ موضوع الاغتصاب بطريقة جدية، فطريقة العرض تسمح له فعلا بأن يعتبره مجرد نكتة .

فمسرحية **المقدرة الخاصة** تواجهنا بالجنس، والأدوار الخاصة بالنوع (ذكر، أنثى)، والسلطة، والتحكم، ولكنها لا تغير أى من أفكارنا تجاه هذه الموضوعات. وقد شغلت هذه المشاكل نفسها جيليكو فى مسرحيتاها التاليتين شيلى **Shelley**، **والمنحة The Giveaway**. وكلاهما لم تحققا نجاحًا تجاريًا. فمسرحية **شيلى**، وهى أكثر مسرحية تقليدية لجيليكو من جهة البناء الدرامى، تحكى قصة حياة الشاعر شيلى، ولكن فى الوقت الذى تحاول هذه المسرحية أن تثير فضول المتفرجين من خلال تقديم شخصيات نسائية مثيرة بصورة متكرره، فهى تعتم على المحاولات المتفرقة لوضع معاملة شيلى الأنانية للنساء موضع التساؤل. أما مسرحية **المنحة** فهى مسرحية هزلية تموج بالعبث وهى تدور حول خيالات المستهلك المستمدة من رغبته فى أن يكسب الجائزة الكبري فى مسابقة للحبوب. وتكسب العائلة الكاريكاتيرية التى تقدمها المسرحية فعلا الجائزة، ولكن هذه الجائزة ليست رحلة من رحلات الأحلام، أو نقوداً ولكنها مجموعة من صناديق الحبوب الضخمة التى تملأ المسرح كله. وفكرة "الاستهلاك" من الممكن أن تقدم كموضوع يخص المرأة، ولكن جيليكو فى مسرحية **المنحة**، كما فى مسرحياتها الأخرى، ترفض، أو بالأصح، تفوتها الفرصة لاستكشاف المغزى الخاص لهذا الموضوع بالنسبة للمرأة.

فالدراما التى تقدمها جيليكو تثير بعض الموضوعات الخاصة بالمرأة، ولكن رؤيتها لهذه الموضوعات تجئ دائمًا محايدة سواء تاريخيًا أو سياسيًا. وربما يكون تقييمها لعملها هو أفضل تقييم، عندما قالت إن غايتها هى مجرد دفع المشاهدين إلى استعمال خيالهم. ولكنها لا تحاول أن تقيد أو أن توجه خيال المشاهد، وهى بذلك لاتجعل كل ما هو شخصى سياسيًا، ولكنها تجعله مسرحيًا.

ومن أكثر المسرحيات التى نوقشت فى هذا الفصل قربًا إلى المسرح النسوى من ناحية الأسلوب هى مسرحيات جيليكو، ولكنها أكثر عرضة للنقد الذى يتعرض للتفرقة الخطرة بين الجنسين. ولكن لم يسبق أن قدم أحد من طليعة الدراما النسوية مسرحيات متجانسة من حيث الموضوعات، والشخصيات، والبناء بحيث تضع قواعد لهذا النوع

من الفن الدرامى. ومن المفارقات أن المسرحية الأخيرة التى سأشير إليها الآن وهى مسرحية دوريس ليسينج Doris Lessing **اللعب مع النمر Play with a Tiger**، التى كتبت فى عام ١٩٦٢، تقترح نموذجًا **متجانسًا** وواضحًا للدراما النسوية، ولكن مؤلفتها أبعدتها واعتبرتها مسرحية فاشلة[١٢].

ولقد كانت مسرحية **اللعب مع النمر** تمثل بالنسبة للعديد من النساء فى السيتينيات هدية فذة وفريدة. وقد قدمتها عشرات من الفرق المسرحية والدارسين للفن المسرحى. وتشبه بطلة هذه المسرحية بطلة رواية ليسينج **الكراسة الذهبية Golden Notebook** آن. وآن كاتبة فى منتصف الثلاثينيات تفضل أن تعيش وحدها على الرغم من إدراكها للوحدة التى ستقاسيها. وهى تعترف بهذا بينها وبين نفسها، وتعترف لنا أيضًا برغبتها وسعادتها بصحبة الرجال، ونشهد أيضًا تعلقها العاطفى بأحد هؤلاء الرجال، واسمه ديف، ولكنها تصده فى آخر المسرحية لعدم قدرته على تقبلها كما هى: فهى ليست امرأة بسيطة كما يريدها أن تكون.

فاستكشاف مسرحية **اللعب مع النمر** للضغوط التى تواجهها المرأة البالغة بين الصورة التى ترسمها لنفسها "كفتاة صغيرة عادية تريد أن تتزوج"، وبين المرأة التى ترفض أن تقيد نفسها برجل، يجعل للمسرحية جاذبية خاصة بالنسبة لأى امرأة عصرية تتنازعها المتناقضات فى حياتها. ولكن ليس ضعف أو قوة الشخصيات فى الدراما التى تقدمها ليسينج هو الذى يميزها عن الأعمال الدرامية الأخرى ويجعلها تفوقها. ولكن ما يميزها هو، كما قالت فى مقدمة المسرحية، أن غرضها لم يكن مجرد دفع المشاهدين لأن يعترفوا بنوع من النساء نادراً ما يظهر على خشبة المسرح، ولكن غرضها هو مهاجمة المسرح نفسه، أو ما تطلق عليه "العدو الأكبر للمسرح ..... ألا وهو الواقعية".

وتحقق ليسينج هذا الهدف بواسطة تقديم بداية المسرحية فى حجرة معيشة وحجرة نوم فى آن معًا، ويلفت هذا المنظر النظر تدريجيًا إلى عدم وجود أى من المهمات والأفعال المسرحية المعتادة فى العمل المسرحى - مثل إشعال سيجارة، أو تناول

الطعام... إلخ – والتى تماثل ما يحدث فى العالم الحقيقى. ولكن ما يتفجر على المسرح فى نهاية الفصل الأول هو رموز لعالم مصنوع له طقوسه، وخطوطه المحدودة، عندما يبدأ ديف وآنا Dave and Anna فى اللعب. وفى هذه اللعبة تختفى جدران الحجرة، ويتوقف الزمن ساكنًا، ويتحرك فى الوقت نفسه. وأغلب ما يحدث فى المسرحية بعد ذلك هو نوع من الطقوس للعلاقة بين الرجل والمرأة، فتستكشف المسرحية وتختبر التاريخ الذى جعل كل منهما ينجذب إلى الآخر، وجعلهما فى الوقت نفسه غير قادرين على الحفاظ على هذه الصلة بطريقة دائمة.

ففى مسرحية **اللعب مع النمر** تظهر كل خصائص المسرح النسوى التى ظهرت قبل هذا متفرقة فى مسرحيات هيلمان Hellmann ، وهانسبيرىHansberry ، وتشايلدريس Childress ، وديلانىDelaney ، وجيليكو، وتتحد لتكون عملا كاملا متجانسًا. وتحتم طبيعة هذه الدراما أن تشارك جميع شخصياتها فى وجهة النظر المقدمة. ولكن لعبة آن وديف تجعل من وجهة النظر هذه نفسها مشكلة. فنحن نرى العالم من خلال عيون كل من الشخصيتين الرئيسيتين، ولكن نتيجة لأن آن أكثر إصراراً وتصميمًا فى رؤيتها للأمور، تظهر الرؤية النسوية الأصيلة أكثر وضوحًا. ونحن هنا لا نحصل فقط على شخصية نسائية قوية، ولكننا نحصل أيضًا على رؤية نسوية العالم. فيفهم ضمنا من المسرحية أن الرؤية النسوية، كما يقدمها المسرح، ترفض بالضرورة حجرات المعيشة المغلقة، والتفاصيل المشوشة للدراما الواقعية .

وهذا يشبه الأسلوب الدرامى لجيليكو، ولكنه يذهب لأبعد من ذلك: فمسرحية **اللعب مع النمر** تحث على أن النساء لن يستطعن أن يكن متواجدات بطريقة كاملة على المسرح إلا إذا هاجمن التقاليد المسرحية الموجودة، وعلى أن النساء لن يستطعن أن يغيرن المجتمع إلا إذا تقبلن الآلام التى تنتج عن مقاومة العلاقات التقليدية بين الرجل والمرأة. وسواء أكانت هذه الاستراتيجية المسرحية الواضحة والقوية أقل نجاحًا من الناحية الجمالية والسياسية عن روايات ليسينج، كما كانت هى نفسها تعتقد، فهى كانت ومازالت مثالاً غنيًا، ومصدراً لا ينضب لمسرح المرأة الذى جاء بعد ذلك.

الفصل الثالث

ميجان تيرى Megan Terry

أم الدراما النسوية الأمريكية

منذ بداية الستينيات وميجان تيرى تعتبر سنداً قويًا للدراما النسوية، فقد كانت تسبغ رعايتها على المؤلفات الأمريكيات، وفى الوقت نفسه لا تتوقف عن توسيع نطاق المسرحيات التى تقدمها. فمنذ أن سحرها المسرح فى سن الرابعة عشر وحتى بلوغها الآن عامها الخمسين كتبت أكثر من خمسين عملا دراميًا، وقد تم نشر وإنتاج أغلب هذه الأعمال. وقد لاقت تيرى تكريمًا وتأييداً جماهيريًا واسعًا خلال العشرين سنة الأخيرة من عديد من المنظمات والهيئات الحكومية، أما النقاد، الذين يركزون اهتمامهم على العروض الناجحة تجاريًا فى نيويورك، فهم يميلون إلى تجاهل أعمال تيرى. وقد تمكنت تيرى كمؤلفة مسرحية دائمة لمسرح أوماهو ماجيك ثياتر Omaha Magic Theatre منذ عام ١٩٧٠، بالإشتراك مع مديرة المسرح جو آن شميدمان Jo Ann Schmidmann ، من أن تساند أحد أكثر المسارح الأمريكية تجديداً وتجعله يستمر لأكثر من أربعة عشر عامًا .

ويتسم تعريف تيرى للدراما النسوية بسعة الأفق: "فهى أى شىء من الممكن أن يعطى المرأة الثقة، ويجعلها تعرف نفسها، ويجعلها قادرة على أن تحلل صورتها سواء كانت إيجابية أو سلبية، فهى كل ما يغذى المرأة."(١) فمسرحياتها تكشف دائمًا عن نقد دقيق للأدوار النمطية للنوع (ذكر أو أنثى)، وتؤكد على القوة الكامنة فى المرأة، وتمثل تحديًا للنساء كى يحسن استخدام هذه القوة. ففى مسرحيات تيرى نشهد تطوراً وتحولا مستمراً دون أى تكرار، وهو ما يمثل شيئًا أساسيًا فى تقاليد الدراما النسوية. فهى تؤكد على أن: "التحول يكشف لنا عالمًا كفؤاً لا يضيع فيه أى شىء، بل يتحول إلى شىء آخر".(٢)

ولدت تيرى فى سياتل ، فى واشنطن ، فى ٢٢ أكتوبر ١٩٣٢ عام . وقد ظلت تحوم حول المجتمع المسرحى حتى أخذتها المخرجة فلورنس بين جيمس Florence Bean James وبدأت تعمل معها فى تصميم المناظر وبنائها. وقد بدأت فكرة "التحول" تتطور عندها كمفتاح لأسلوبها الدرامى فى هذا الوقت المبكر أثناء تدريبها على التصميم فى الكلية، وهى مازالت تعتبر ما تفعله كنوع من الهندسة المعمارية، أى كعملية "بناء" .

وعلى الرغم من رفض والدها دفع مصاريف تعليمها لأنها لم تنضم إلى أى جماعة نسائية طلابية Sorority ، فقد حصلت على شهادة الآداب فى التربية من جامعة واشنطن. وقد شملت دراستها دورة فى الإبداع الدرامى، وكانت تدرّسها ابنة عمها جيرالدين سيكس. وكانت أثناء نموها قد أحبت شخصيات أفلام الرسوم المتحركة والكاريكاتير، وفن التقليد. وقد دفعها عملها مع الأطفال، الذين كانوا يستخدمون بالطبيعة تغيير الأدوار فى لعبهم اليومى، إلى التفكير فى إمكانية كتابة مسرحيات خاصة بالكبار تستخدم الوسيلة نفسها.

وقد تركت تيرى سياتل عام ١٩٥٦ عندما هاجم النقاد المحليين إحدى مسرحياتها فى الوقت نفسه الذى هاجموا فيه مسرحية لأوجين أونيل. وقد عاهدت أبيها عند رحيلها أنها إذا لم تحقق نجاحًا على المسرح قبل بلوغها سن الخامسة والثلاثين فإنها ستتخلى عن المسرح وتصبح مدرسة. وخلال العشر سنوات التالية تحملت الكفاح الذى تلاقيه أي مؤلفة صغيرة السن وغير معروفة فى نيويورك. وقد أثرى حياتها وعقدها فى الوقت نفسه علاقاتها مع جوزيف تشايكن Joseph Chaikin ، وبيتر فيلدمان Peter Feldman ، وماريا إيرين فورنس Maria Irene Fornes ، باربارا ڤان Barbara Van ، وغيرهم من الممثلين، والكتاب، والمخرجين الشبان الذين كانوا يرفضون أسلوب مسرح برودواى التجارى "المغلق"، وكانوا يريدون خلق ما سموه بالمسرح "المفتوح" . وقد دربت أغلب أعضاء فرقة المسرح المفتوح نولا شيلتون Nola Chilton ، التى تنص تعليماتها على تحرير الممثل جسديًا وصوتيًا من خلال تمرينات

تركز على أشياء وأحاسيس خيالية. وقد كان من أهم ما أثر فى تطور عمل ميجان تيرى أيضًا هو النسيج الدرامى الذى تبنته الورش فى عملها اليومى باتباع تمرينات التحول التى ابتدعتها فنانة شيكاغو المعلمة فيولا سبولين. وقد كونت ألعاب سبولين مع رؤية تيرى نسجا مسرحيًا كاملاً يخلق فيه الممثلون العالم ويغيروه أمام المشاهدين، معتمدين فى ذلك على أجسامهم وأصواتهم وخيالهم.(٣)

وخلال السنوات الأولى من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٦ كان المسرح المفتوح عبارة عن مجموعة من الورش يقودها أعضاء مختلفين من الفرقة، بما فيهم تيرى. وبقدوم ربيع عام ١٩٦٤ كانت تيرى قد كتبت مسرحية من فصل واحد وهى مسرحية **اهدئى يا أمى Calm Down Mother** وقد استمدت إلهامها من ورش المسرح المفتوح. وفى صيف هذا العام حصلت على منحة روكفلير فاونديشن جرانت من مكتب الأبحاث الدرامية فى كنيابوليس Rockefeller Foundation Grant at the Office for Advanced Drama Research in Minneapolis وبناء على هذا راجعت هذه المسرحية، وراجعت أيضًا مسرحية كاملة اسمها **البيت الساخن Hothouse** ، ومسرحية من فصل واحد هى مسرحية **مس كوبير كوين السابقة على مجموعة من الحبوب Ex-Miss Copper on a Set of Pills** ، وكانت قد كتبتها عند وصولها إلى نيويورك. وفى خلال هذا الشهر الحار فى منيابوليس كتبت أيضًا مسرحية أخرى من فصل واحد أسمتها **يغلق بإحكام ويحفظ فى مكان جاف بارد Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place** . وقد ظلت هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد من ضمن برامج المسرح المفتوح، وقد قدمتها الفرقة لأول مرة فى عام ١٩٦٥ على مسرح شيريدان سكوير بلاى هاوس Sheridan Square Playhouse الذى أجرته الفرقة لتقديم عروضها للجمهور .

وقد استمدت تيرى دون شك مسرحية البيت الساخن من الفترة السابقة من حياتها وعملها (هذا على الرغم من أن هذه المسرحية لم يتم إنتاجها سوى فى عام ١٩٧٤، ولهذا فقد بدت لبعض النقاد كما لو أنها مسرحية قديمة انتهى عصرها). وتدور أحداث

هذه المسرحية فى عام ١٩٥٥ فى قرية صيادين قرب سياتل، وهى الوحيدة من بين مسرحياتها التى من الممكن أن يقال عنها إنها تقدم دراما واقعية تقليدية. ولكن بالمقارنة بالمسرحيات العصرية المحكمة الصنع فإن الشخصيات الرئيسية فى المسرحية كلهن من النساء، والعالم الذى تقدمه المسرحية هو العالم الخاص بالنساء. فهى تقدم بيتًا صغيراً تسكنه ثلاثة أجيال من النساء من أسرة واحدة، وينمو فى هذا البيت عدد لا يحصى من النباتات المنزلية التى استحوذت على الحيز الذى تشغله المقيمات فى البيت. "وما"، وهى جدة هذه المجموعة من النساء، امرأة نشيطة، لم يصبها الكبر تمامًا، وقد بدأت تحيا من جديد، وتعاقر الخمر، وتصاحب الرجال - وقد فعلت هذا لمرات عديدة لا تعرف عددها. وابنتها روز تقضى أغلب وقتها فى شرب الخمر، وإلقاء الشتائم، ومعاشرة الرجال الواحد تلو الآخر. وجودى، ابنتها، محصورة بين الحياة المجنونة والمليئة بالحيوية لعائلتها النسائية، والعاطفة الساذجة بينها وبين حبيبها ديفيد، الطالب الجامعى. وكل من هذه النساء تريد رجلها وتستحوذ عليه. وأغلب المسرحية تدور حول الطلاق المرتقب بين روز وجاك، والد جودى، الذى مايلبث أن يظهر فى حياة الأسرة حتى يختفى مرة أخرى وهكذا دواليك.

ومسرحية **البيت الساخن** لتيرى تشبه مسرحية ديلانى **حب الأسد** Lion in Love، فبينما تحتوى على تفاصيل واقعية، وحوار واقعى، فهى لاتعتمد على تطور الأحداث، وتبنى بدلا من ذلك بيئة نسائية مميزة، فمشاهدة أى من هذه المسرحيات تشبه إلى حد كبير سماع موسيقا الجاز أكثر من مشاهدة مسرحية عصرية على نمط مسرحيات إبسن Ibsen. ففى مسرحية البيت الساخن تظهر بوضوح مقدرة تيرى على تحويل كل كلمة إلى حركة. فمهاراتها وميولها تختلف عن مهارة وميول كتاب القرن الثامن عشر المسرحيين الذين كانوا يجاهدون للتمييز بين الشخصيات المختلفة من خلال اللغة، ولكنها على الأرجح تشبه صامويل بيكيت أكثر من أى كاتب مسرحى آخر سابق أو معاصر، فهى توظف الكلمات على المسرح كأفعال جسدية، وكعوامل وسيطة تغير تدريجيًا من ينطقونها، وتغير العلاقات بينهم .

فمسرحية البيت الساخن تكشف عن التوافق السياسى بين ما تؤكده اللغة وبين صوت المتكلم. فالنساء اللاتى تقدمهن تيرى يتحدين توقعات المشاهدين فى طريقة كلامهن، على الأخص مع بعضهن البعض. فجودى، وروز، وما، كلامهن صريح، ولماح، ولاذع: فقدرتهن على جعلنا نضحك لايبلغها سوى القليل من الشخصيات المسرحية. ولكن قدرتهن اللغوية ليست فقط نتيجة السماح لهن بدخول مجال العنف اللغوى للرجل، فالسطور التى تنطق بها هؤلاء النساء تعبر عن أفكار لا تنفصل عن المشاعر، فنحن أمام أناس أذكياء، تكشف فطنتهن عن حنانهن بدلا من أن تخفيه. فعندما تنظر روز إلى جودى، التى تكورت ونامت من التعب، فهى تطالب بأن تكون مرتبطة بإبنتها وفى الوقت نفسه منفصلة عنها:

روز : إن كأسى فرغ . من هو الساقى هنا ؟ ... لا تغضبى منى

يا جودى ، جودى؟ جودى؛ أنا أحبك أكثر من أى شىء فى هذا العالم.

هل تسمعين هذا ؟ فلن ينقصك الحب أبداً ، يا ملاكى ... لقد كنت صغيرة

جداً . والآن انظرى إليك. طويلة وجميلة. فى طول أمك نفسه. وأكثر

ذكاءً منها. أكثر بكثير [٤].

والبيت الساخن مع هذا تشارك الدراما النسوية التى جاءت قبلها فى الكثير من خصائصها. وهى تشترك أيضًا مع أعمال تيرى اللاحقة وغيرها من المسرحيات التى حددت ملامح الدراما النسوية المعاصرة . وتدور استراتيجية مسرحية البيت الساخن، كمعظم الدراما الغربية، حول اتفاق مسبق بين توقعات المشاهدين وتوقعات الشخصيات: فالوعد المفهوم ضمنًا هو أنه فى لحظة معينة، غالبًا قرب نهاية المسرحية، سيحدث منظر تكشف فيه الشخصيات للمشاهد عن نواحى جديدة فى نفسها ، بينما تكشف عن نواحى أخرى فى العالم الموجود داخل إطار المسرح . وخلال عملية الكشف هذه يعلم كل من المشاهد والشخصية شيئًا جديداً عن الآخر. ففى الدراما الكلاسيكية

يمر أوديب خلال مجموعة من الاعترافات والاكتشافات. فهو يكتشف خطوة بخطوة حقيقة من هو، ومن خلال مشاهدتنا لهذه الإيضاحات، يفترض أن نكتشف نحن أيضًا الحقيقة عن أنفسنا. فالكشف عن الجاذبية الجنسية في مسرحية هيلمان ساعة الأطفال يؤدى الوظيفة الاستراتيجية نفسها، وبالطريقة نفسها تقريبًا.

وهيكل مسرحية البيت الساخن يحافظ على هذا النمط الأساسي. فكل من روز وجودى تقع أسيرة الحيرة البدائية في تحديد هويتهما. فجودى تحاول أن تحدد هويتها من خلال حب ديفيد لها، ولكنها تكتشف أخيراً أنها: لاتستطيع أن تعيش من خلال مشاعر الآخرين". فلكى تجد هويتها يجب أن تعترف بالروابط التى تربطها بالنساء اللاتى ربينها، وتعترف أيضًا بانفصالها عنهن. وروز أيضًا يجب أن تعترف بهويتها كأم، وأن تكشف عن حبها لابنتها. وعندما تفعل هذا وهى سكرانة، أثناء نوم جودى، يسبب هذا شعوراً بالاحباط لدى المتفرجين، لأن هذا يعنى وجود مقاومة لمشهد التعرّف التقليدى. ولكن بعد ذلك بلحظات، وفى نهاية المسرحية، يقدم هذا التقليد المسرحى بطريقة كاملة: فجودى تصحو بين ذراعى أمها، وتبادلها الأحضان، وترحب بالعالم الخارجى كله ليشاركها فى هذه اللحظة: "تعال يا ذباب...... تعالى يا حشرات."

إن مشهد التعرف هنا يؤكد، ويقاوم التغيير فى الوقت نفسه. فحسب شروط الدراما اليونانية القديمة: تحدث معرفة النفس من خلال مثل هذه اللحظات. وهذا بلا شك يدل ضمنًا على أن هناك فى كل إنسان نواة أولية تعرف "بالنفس"، وأن عملية التحول إلى شخص أفضل هى عملية التخلى عن خطوط الدفاع والضلالات التى تمنع هذا الشيء الخفى من الظهور. ومن خلال هذا الإطار تصبح عملية التطور عملية تسير إلى الخلف خلال التاريخ، فهى هنا عملية استرجاع، وتطهير، وهى أخيراً وبالضرورة عملية تقبل الأمر الواقع، وليس عملية تحول أو تغيير. فإرادة الفرد هى التى تجعل الإدراك ممكنًا. أما مضمون الأحداث، وعلاقة الفرد مع الآخرين فهما قد يكونا مصدر إعاقة أو إلهام لهذه العملية، ولكنهما يعتبران من العوامل الثانوية.

إذا كان هدف الكاتب المسرحى هو أن يحث على تغيير جذرى فى التصرفات الإنسانية، فإن الألفين وخمسمائة عام التى سيطر فيها مشهد الإدراك على الدراما

تعتبر نوعًا من السجن. وعام ١٩٦٠ هو العام الذى أصبح فيه من الممكن إحداث تغيير رئيسى فى البناء الدرامى. ولكن ماهو ممكن لايتحتم أن يكون ضروريًا، فالعديد من الكتاب المسرحيين الرجال لم يشعروا بحاجة ملحة لرفض الأشكال المسرحية القديمة (وهناك طبعًا من شذ على هذه القاعدة، أمثال صامويل بيكيت، وهارولد بنتر). أما بالنسبة للنساء، أو على الأقل النساء اللاتى رأين أن كتشاف النفس والوعى بها ليسا سوى خطوة أولى على طريق التغيير فقد كان من المهم إيجاد وسيلة جديدة. فالمسرح الذى يشمل النساء بصورة جدية يجب أن يتبنى تقليداً أساسيًا: وهو عرض أناس يتحولون إلى أشخاص آخرين بطريقة واضحة .

وفى هذا السياق تعد الأعمال التى أنتجتها تيرى ميجان فى منتصف الستينيات أعمالاً تجريدية أصيلة، فهى تمثل كفاحًا لاختيار طريقة جديدة كليا فى تقديم الفن المسرحى. وفى المسرحيات التى تلت مسرحية البيت الساخن اختفى مشهد التعرف والإدراك وحل محله ظهور مجموعة من التحولات. فبدلا من أن تكتشف الشخصيات تدريجيًا ومن خلال المعاناة حقيقتها، يتقمص الممثلون أدواراً، ثم ينبذونها أمام المتفرجين ليتقمصوا أدواراً أخرى. فحقيقة المسرح - وهى أن الإنسان يستطيع فى هذه الحلبة أن يتجاوز نفسه - لم تعد الآن مجرد مبدأ جمالى لا يمكن مناقشته، ولكنها أصبحت أيضًا تجليًا للصراع السياسى والجمالى .

وخلال فترة قصيرة فى منتصف الستينيات أنتجت تيرى نصف دستة من المسرحيات التى التزمت فيها بأسلوب التحول الجديد هذا. فمسرحية **مس كوبر كوين السابقة على مجموعة من الحبوب** **Ex-Miss Copper on a Set of Pills** ذات الفصل الواحد تكشف عن هذه الجذور السابقة، وتوحى بهذا التحول من الاستراتيجية التقليدية التى استعملت فى مسرحية البيت الساخن إلى بنية التحول التى ستصبح نواة كل عمل من أعمال تيرى اللاحقة. ففى مسرحية مس كوبر كوين تتقابل ثلاث نساء عاديات فى الشارع فى مكان ما فى الجانب الشرقى من مدينة نيويورك. ونرى الشخصية التى تدعى كوبر كوين، والتى ستمثل من خلالها التحول

الدرامي، وهي ترقد في بداية المسرحية نصف مخمورة، ونصف مخدرة على السلم الأمامي، ونرى فيها ملكة الجمال الساذجة وهي ما كانت عليه منذ عشر سنوات، وأيضًا بائعة الهوى وهو ما أصبحت عليه الآن وهي مازالت في سن السادس والعشرين. وبينما ترشف كوير كوين النبيذ وتتحدث إلى رصيف الشارع – وقد أوشكت أن تبعث فيه الحياة – تظهر امرأتان مسنتان هما ب أ، وكريسي. وترتدي المرأة التي تدعى "ب أ" ثلاث باروكات كل منها بلون مختلف يوحي بعمر مختلف، وهي أقوى المرأتين شخصية. وتلبس كل من المرأتين قفازاً من المطاط في يد واحدة ، أما كريسي فتلبس قفازاً من الدانتل في يدها الأخرى. والمرأتان ممن ينبشن في صناديق القمامة. فهن يستخرجن كل ما قد تكون له بعض القيمة من فضلات شوارع المدينة، ويضعن ما يأخذنه في عربة طفل قديمة لامعة. ويدفع ظهور المرأتين إلى الحيرة ، تمامًا مثل ظهور كوين كوير، فمن الصعب تصنيفهن حسب ما هو مألوف.

وخلال هذا اللقاء الوجيز بين الثلاث نساء تحكي كوين كوير قصتها وكيف تدهور بها الحال من الغنى إلى الأسمال التي تلبسها، ومن البراءة إلى التجارب الدنسة. فنجاحها في مسابقة ملكة الجمال في مدينة بوت، في ولاية مونتانا قد نقلها إلى نيويورك، حيث خسرت المسابقة التالية، وحملت سفاحًا. وعندما أسقط في يدها استسلمت لرغبة أبويها في أن يربيا طفلها كأنه ابنهما، في حين تبتعد هي عنه تمامًا. والقصة هنا هي قصة التحول، ولكن في هذه المسرحية يتم التغيير في الشخصية من خلال أسلوب الرواية للأحداث الماضية. ولكننا مع ذلك نشهد لمحة من نوع مدمر من التغيير تبرز من خلال الهدوء الساخر الذي يزحف على كوير كوين عندما يبدأ تأثير الحبوب المخدرة المختلفة التي تناولتها في الظهور عليها.

وكما حدث في مسرحية البيت الساخن، نرى أن العلاقة التي ربطت بين النساء الثلاث أهم من أحداث المسرحية. فكل منهن تراوغنا، ولاتثبت على حال عندما نحاول أن نفهمها من خلال أي نمط تاريخي محدد. فما يربط بينهن هو تصميمهن الشديد على العمل، واعتزازهن بقدرتهن على التحمل. فداخل هذه المجموعة الخاصة المحدودة

يصبح جمع القمامة والبغاء من الأشياء المشروعة. وكما يتغير مفهوم عربة الطفل من المعنى العاطفي التقليدى لها لتصبح أداة صالحة لإنجاز العمل، يتغير مفهوم العمل نفسه وعلاقته بالنساء الثلاث، يكتسب تعريفًا جديداً .

وقد تميزت أعمال تيرى التالية باتجاهها تمامًا نحو أسلوب التحول. فمسرحية **يغلق بإحكام ويحفظ فى مكان جاف وبارد Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place** تبدأ بحدوث تحول نمطي يتحد فيه الثلاث ممثلين الرجال ويتحولون إلى آلة. وتبعًا لتعليمات فيولا سبولين التى تحث على جعل التحول نوعًا من التطور، يتحول الممثلون من صورة الآلة إلى صورة مساجين فى زنزانة عندما يتحركون بطريقة عسكرية إلى أسرتهم. وخلال ساعة الزمن التى نراقب فيها هؤلاء الرجال الثلاث فى زنزانة السجن نعلم أن الثلاثة جميعهم قد أدينوا بتهمة قتل زوجة أحدهم. وخلال النص تظهر تيرى بوضوح الغموض الذى يكتنف الجريمة، وهل هناك جريمة قد ارتكبت فعلا أم لا ؟ وإذا كانت هناك جريمة، فمن هو المسئول عنها ؟ وبالمقارنة ببعض الأعمال الدرامية الأخرى التى يستعمل فيها الغموض كوسيلة لتحدى المشاهدين، كان هدف تيرى هو خلق مثل هذا التحدى بالدرجة نفسها للممثلين والمخرجين كى يتخذوا هم أنفسهم قراراً بشأن الجريمة ويمثل النص اختباراً للممثلين الذين يجب عليهم كما تقول تيرى: "أن يفهموا أنهم متصلون ببعضهم البعض بواسطة جهازهم العصبى، وعروقهم التى تجرى فيها دماؤهم، وعضلاتهم - فالنوازع التى يحس بها أحد أعضاء الفرقة من الممكن أن يعبر عنها عضو آخر."[٥] وفى المناظر الأخيرة من المسرحية يشبك الثلاث ممثلين أيديهم معًا على شكل دائرة، ووجوههم متجهة إلى الخارج ، ويدورون مثل عجلة آلية وهم يغنون "الدوارة، والدوارة ، والهزازة ، والهزازة". وتمثل هذه الصورة اعتمادهم على بعض البعض، والقهر والإكراه الذى يلاقونه فى السجن الذى يسكنونه.

أما مسرحية **اهدئى يا أمى Calm Down Mother** ، التى كتبت خلال هذه الفترة نفسها ، والتى كثيراً ما توصف بأنها دراما نسوية فى أمريكا، فهى تتبنى فكرة التحول بإصرار أكثر من مسرحية يغلق بإحكام ويحفظ فى مكان جاف وبارد. ولكنها

تعتبر أيضًا مكملة للعمل الذى جاء بعدها. ومسرحية **اهدئى يا أمى** تقدم ثلاث نساء يطلقن عليهن "المرأة الأولى"، و"المرأة الثانية:، "والمرأة الثالثة". وكما فى مسرحية **يغلق بإحكام** انتقلت تيرى إلى أسلوب مسرحى يركز دون تردد على الممثلين. وهى تتبع أيضًا أسلوب "المسرح الفقير" الذى نادى به جيرزى جروتوسكى Jerzy Grotowski . فالمسرحية تعرض على مسرح عارٍ لايوجد به سوى أربعة كراسى. وعندما يسلط الضوء على النساء الثلاث وهن "مجتمعات معًا على هيئة نبات واحد"، نسمع شريطًا مسجلا لامرأة تصف فى لهجة متعجبة تطور ثلاث مخلوقات من ذوات الخلية الواحدة من الحياة السلبية فى البحر إلى الحياة على الأرض.

وفى نهاية هذا التسجيل تفلت إحدى النساء من تكوين المجموعة، وتسير ناحية المتفرجين وتعرفهم بنفسها قائلة إنها مارجريت فوللر Margaret Fuller . ويمثل هذا التحول الفجائى، الذى يختلف عن التحول السلس الذى كان يميز العمل التجريبى فى الستينيات، ظهور بصمة تيرى المميزة لأول مرة. وتحتوى كلمات المرأة الموجزة أيضًا عبارات مقتبسة عن مارجريت فوللر، مما يرمز إلى آمال تيرى بالنسبة للنساء فى هذه المسرحية وفى المسرحيات الأخرى. "أنا مارجريت فوللر"، هكذا تبدأ المرأة الأولى، "أنا أعرف أننى هى، لأننى منذ أن تعلمت الكلام، وتعلمت أن أسير بمفردى، كان أبى يخاطبنى كإنسانة لها عقل مفعم بالحياة، وليس كلعبة يلهو بها"[٦].

ولكن من الصعب على أغلب النساء أن يرين أنفسهن "كعقل مفعم بالحياة"، وتصور مجموعة المشاهد التى تلى هذا المشهد فى مسرحية **اهدئى يا أمى** بأسلوب المونتاج لحظات من هذا الصراع بالنسبة لنوعيات مختلفة من الشخصيات النسائية. ومن حيث البناء المسرحى تتشابه المشاهد من حيث الثالوث الذى تكونه النساء، والعلاقات المتبادلة بينهن، والتوتر بين الأجيال، وبين الأم والابنة، سواء حرفيًا أو رمزيًا. ففى أحد المشاهد تشعر أختان مسنتان تديران متجراً لبيع الأطعمة المجففة بالحنين إلى الماضى وذلك عندما تدخل زبونة شابة إلى المحل، ويذكرهما شعرها بشبابهما ويأمها. وفى مشهد آخر ترقد امرأة ساكنة على الأرض فى حين تتقابل

ابنتاها فى مدينة بعيدة وتقران بدنو أجل أمهما بعد إصابتها بسرطان العظام. وتجعل هذه الأزمة الأخت القوية تعترف بضعفها.

وبينما ترتكز تيرى على علاقة الأم والابنة، فهى لاتقدمها بطريقة عاطفية. ففى المشهد قبل الأخير فى المسرحية تتشاجر أختان حول الناحية الأخلاقية فى استبدال موانع الحمل، وتحاول أمهما أن تضع حداً للنقاش، ولكنها بعد ذلك تلفظ الابنة التى تنادى باستعمال حبوب منع الحمل، فتصرخ فيها: "أنت لست ابنتى، احزمى ملابسك وارحلى". ويتردد صدى هذه الكلمات فى المشهد الأخير عندما تناقضه الممثلات الثلاث ويعلن اكتفاءهن الذاتى، وتطابق هويتهن مع عملية التكاثر ويرددن: "البيضات فى أرحامنا كافية ..... كافية ...... كافية".

ويمثل هذا المشهد النقيض الساخر لتأكيد مارجريت فوللر على النضال من أجل "أن تصبح النساء عقولا مليئة بالحياة"، وهو أيضًا يوجد وسائل التحول المختلفة التى تستعمل فى الانتقال من مشهد إلى آخر. فبعض هذه التحولات تشكل حلقات وصل بين مجموعات من الشخصيات وعدد من السياقات تتخذ صورة تجميد فجائى لنهاية المشهد تم الانتقال إلى سياق آخر. ومعظم هذه التحولات توظف حركة أو عاطفة طارئة تسمح بانتقال الممثلة من دور إلى آخر. ففى نهاية مشهد بيت النقاهة تتحول المريضتان اللتان تحددت هويتهما من خلال السياق فعلا، إلى أبواب آلية لمترو الأنفاق، وتحاول أن تمر من خلالهما المرأة الثالثة، التى كانت تتقمص دور الممرضة فى المشهد السابق. وأثناء هذا النمط الحركى تنشد النساء: "من فضلك إبعد يديك عن الأبواب". ومما يجعل هذا التحول فعالا هو أنه امتداد لفكرة كانت موجودة فى المشهد السابق – وهى طبيعة الآلية لحياه هؤلاء النساء المريضات. ثم يخلق بعد ذلك سياقًا يتم فيه إعلان الفكرة المحورية فى المشهد التالى الذى يدور حول ثلاث مومسات بطريقة ساخرة وذلك فى جملة "إبعد يديك". وعند نهاية المسرحية تكون تيرى قد دفعت المتفرجين إلى قبول التحولات المستمرة فى أجسام، وأصوات ممثلاتها، والأدوار التى يقمن بها. فصورة النساء الثلاث وهن يبتسمن بعذوبة لنا فى حين يتحسسن بطونهن، وصدورهن،

وجوانبهن وهن ينشدن: "أجسامنا ، بطوننا.... ومبايضنا". تبدو هنا شيئًا مقبولا.

وقد استخدمت تيرى هذه الوسائل نفسها أيضًا فى مسرحية **الذهاب والعودة Comings and Goings** ، وهى مثل مسرحية **اهدئى يا أمى** كانت ومازالت أساسية بالنسبة للدراما النسوية. وعلى الرغم من أن الأدوار العديدة فى مسرحية الذهاب والعودة من الممكن أن تؤديها امرأتان أو رجلان، فإن التوتر الذى تشتمل عليه المسرحية ينشأ عن الرؤية المزدوجة للعديد من الأشياء، وخاصة بالنسبة للعلاقات بين النساء والرجال. ولاتمثل الفوارق الطبقية أى مشكلة فى هذه المسرحية، أما السلطة وعلاقتها بالدور الذى يلعبه النوع (ذكر أم أنثى) فهى تمثل مفتاحًا للصراعات التى يتكرر حدوثها فى المسرحية .

والمشاهد الأولى فى مسرحية الذهاب والعودة تعد المتفرج لتلقى التحول الذى يحدث من خلال كلمات المسرحية. وهى مثل العديد من المسرحيات التى تقدمها تيرى تكشف عن الطقوس التى تشكل وتوجه الحياة اليومية. والسياق الذى تطرحه المشاهد الأولى لمسرحية الذهاب والعودة هو استيقاظ زوجين لاستقبال يوم جديد. والعبارات المهمة فى الحوار بين الزوجين هى: "حان وقت الاستيقاظ "، "وحالاً بعد لحظة". والإرشادات المسرحية تقترح أن يكرر الممثلان هذا المشهد عدداً من المرات مع تبادل العبارات و الأدوار. وخلال العرض يؤكد الممثلون على المعانى المختلفة ، وعلى التنوع اللانهائى لتبادل هذه الكلمات، بواسطة تنوع أسلوب إلقائها. فعبارة :"حان وقت الاستيقاظ" من الممكن أن تقال بطريقة بشوشة، أو دون رغبة، أو بطريقة آمرة ، أما "حالا بعد لحظة" فمن الممكن أن تعبر عن الرفض، أو القبول، أو حتى عن دعوة كلها إغراء للعودة إلى الفراش .

ويحدد هذا الاطار المبدئي للمشهد الأول استراتيجية التغيير والإزاحة التى يعتمد عليها البناء الدرامى فى مسرحية الذهاب والعودة. فالإرشادات المسرحية تحث على تكرار بعض المناظر، وتتطلب أن تكون الفرقة كلها على استعداد للقيام بأى دور فى أى لحظة. وقد استخدمت وسائل عديدة - توازى عدد الفرق التى قدمت هذه المسرحية-

لتحقيق هذا. فلجأت بعض الفرق إلى اعطاء أفرادها أرقامًا، أو أسماءً مدونة على بطاقات، ثم وضعت هذه البطاقات داخل قيمة تركت أفراداً من الجمهور يختارون هذه البطاقات عشوائيًا، في حين وضعت بعض الفرق الأخرى مديراً للمسرح على خشبة المسرح ليقرر اللحظات التى يستبدل فيها ممثل بممثل آخر، أو لتقرير مَنْ يحل محل من . وفى بعض العروض كانت تدار عجلة عليها سهم، وكان الذى يدير العجلة هو أحد أفراد الفرقة، أو أحد أفراد الجمهور. ومهما كانت الوسيلة المستعملة لإحداث التغيير، فقد كان هذا التغيير يحدث أثناء المشاهد وبين مشهد وآخر . وقد يستنتج البعض من هذا الوصف بعيداً عن سياق العرض الحى أن مسرحية الذهاب والعودة تتحول إلى مشاهد مفككة غير مترابطة، ومبتورة عند عرضها على خشبة المسرح. ولكن فى الواقع إذا تدربت الفرقة جيداً، يصبح التغيير المستمر فى الممثلين سلسا للغاية، فى حين يؤكد فى الوقت نفسه على مفهوم الارتجال من خلال إطار محدد مسبقًا.

إن مسرحية الذهاب والعودة تحظى بنجاح ملحوظ عند عرضها وذلك لأن موضوعها والشكل الذى يقدم فيه لا يمكن فصلهما. فهى مسرحية عن تعريف الأدوار وتغييرها، وهى تعتمد على التحولات فى الأدوار المسرحية فى تحرك أحداثها إلى الأمام. فكل مشهد من المشاهد القصيرة يصور لحظة لقاء بين شخصين، يلعب فيها التوتر الناتج عن التغيير، والذهاب، والعودة، دوراً أساسيًا. وتلعب قدرة الممثل الفردية فى التحكم فى المشهد دوراً رئيسيًا فى تحديد مضمون المشهد وأسلوب أدائه. فمثلا فى أحد أجزاء العرض، قرب منتصف المسرحية، تمثل عاملة المطعم وأحد الزبائن طقوس طلب الطعام، ومن خلال التغيير والتنويع على هذه الطقوس تتنوع دلالاتها فتبدو عاملة المطعم أحيانًا كخادمة للزبون، أحيانًا أخرى نرى الزبون تحت رحمة العاملة .

وبالإضافة إلى أن مسرحية الذهاب والعودة تجذب الانتباه إلى فن الارتجال، والطقس وتقمص الأدوار كعناصر أساسية فى المسرح، فهى تؤكد على العلاقة الخاصة بين أدوار اجتماعية معينة وبين أدوار النوع (ذكر أو أنثى). ففى معظم المشاهد تمثل العلاقات الإعتيادية بين المرأة والرجل إطاراً عامًا، ثم تنتهك هذه العلاقات وتتعرض

للنقد. فمنظر المطعم مثلا يلقي الضوء على الأدوار الخاصة بالنوع (ذكر أم أنثى) بواسطة تبادل السيطرة على الموقف بين الزبون وعاملة المطعم، فالاختلاف فى نبرة الصوت إلى جانب تكرار عبارات الحوار مع تغيير المتحدث من شأنه يجعل من العاملة إما خادمة أو إخصائية فى حرفتها. فأدوار النساء الرجال يتم تبادلها خلال المشاهد، حتى يصبح من المستحيل إغفال العلاقات القائمة على عدم تساوى القوة بين النساء والرجال والنظر إليها وكأنها مجرد مسألة جشع فردى أو تعطف شخص على آخر. ومن ثم فنحن ندرك فى النهاية أن الأدوار المحددة للرجال والنساء هى التى تفرض التسلط والسيطرة.

ولكن من مفارقات مسرحية الذهاب والعودة أنها ليست فقط إدانة للتوزيع الاجتماعى والنوعى للأدوار فى المجتمع المعاصر، فمن المؤكد أيضًا أن التجربة التى توفرها المسرحية لكل من الممثلين والمشاهدين هى تجربة بهيجة وسارة. فبينما تصور المسرحية عالما يحس فيه كل إنسان بالغربة مع كل إنسان آخر - حيث لايستطيع أي منهم أن يتعرف على احتياجات الآخر أو رغباته - فإن أسلوب العرض الذى يجعل كل ممثل على أهبة الاستعداد للقيام بأى دور فى أى لحظة كما يجعله بالتالى مسئولاً عن جميع الأدوار يجسد عملية جماعية يعتمد فيها كل فرد شارك على الآخر بطريقة إيجابية وبناءة. والعرض فى هذا يتجاوز العالم الذى يقدمه، ويجعل هذا الأسلوب فى اللعب وتبادل الأدوار شيئًا ممتعًا بالنسبة للمشاهد.

ويتميز عرض مسرحية **فييت روك Viet Rock** بهذا التوازى نفسه بين النقد السياسى والطاقة الساحرة فى طريقة العرض، وقد حققت هذه المسرحية لتيرى شهرة عريضة. وقد كتبتها عام ١٩٦٦ عندما كانت تقدم ورشة يوم السبت على المسرح المفتوح Satureday Workshop at the Open Theatre ، وهى من المسرحيات الأوليات التى تواجه الحرب فى فيتنام، وهى أيضًا من أوليات مسرحيات الروك الموسيقية. وقد عرضت لأول مرة فى ٢٥ مايو ١٩٦٦ وقدمها أعضاء فرقة المسرح المفتوح فى مسرح كافى لا ماما Cafe La Mama. ولم تلفت المسرحية فى

بداية الأمر نظر الجمهور كما ينبغي. لأنه صاحب عرضها فى الموسم نفسه المسرحية الأكثر نجاحًا **تحيا أمريكا** **American Hurrah** لجين كلود فان إيطالى Jean Claude Van Italie التى عرضت أيضًا على المسرح المفتوح. وفى الواقع لم تحظَ مسرحية فييت روك باهتمام واحترام الجمهور فى الولايات المتحدة سوى بعد أن قدمت فى عدة جولات فى أوروبا وحظيت بكثير من المديح هناك .

ومسرحية **فييت روك** مسرحية صعبة - فى عرضها وفى مشاهدتها - ولكنها تمكنت تدريجيًا من أن تتغلب على استجابة الجمهور السلبية لها وتم إنتاجها العديد من المرات واستمر عرضها لفترات طويلة، وظلت أيضًا باقية فى وعى الأمريكين المعاديين للحرب، كما استمر تأثيرها الدرامى ملموسًا فى المسرح المعاصر. وعندما عرضت بعد إضافة عنوان جانبى لها يضعها بأنها "فيلم فلكلورى عن الحرب" A Folk War Movie تمكنت من تحقق المعنى الذى يشير إليه هذا الاسم من خلال المناظر التى تسخر من أفلام الحرب، ومن خلال استحضارها للطقوس الأمريكية السينمائية المعروفة والطقوس الجديدة المبتكرة. فالدائرة التى ينهض من خلالها الممثلون تدريجيًا فى بداية المسرحية كأنهم تروس فى عجلة بعد أن يكونوا منبطحين على الأرض، ثم يقفزون، ويلقون بأنفسهم حول أرض المسرح، تمثل أسلوب الربط العنيف بين الموسيقا والشاعرية والنقد الساخر اللاذع وهو الأسلوب الذى يهيمن على المسرحية. ويصاحب الدائرة الآدمية فى البداية صوت رجل يغنى الأغنية المحورية فى المسرحية وهى أغنية "فييت روك"، ثم نسمع صوتًا مسجلا يقول : " من الممكن أن يتغير الحال، لا أحد يكسب من الحرب، من الممكن أن نصبح فرقًا من الخاسرين" .

ويعد هذا المشهد الأول يحدث تحول سريع، من نوع التحول الذى استعمله تيرى فى مسرحية اهدئى يا أمى، وفى مسرحية الذهاب والعودة : فيتحول الممثلون الرجال إلى أطفال صغار، وتتحول الممثلات إلى أمهات، ويبدأن فى خلع ملابس الرجال بحنان ويتركوهم فى ملابسهم الداخلية. ثم تبدأ المشاهد التالية دون توقف فى استعراض المواقف المختلفة التى تمثل الحرب الفيتنامية بالنسبة للأمريكيين. فنشاهد أطباء

أمريكيين، وجنوداً مسافرين إلى فيتنام يواجهون اعتراضات المعادين للحرب، ونساء يخترقن ويعانين من سكرات الموت ، وجنوداً يقفزون بالبراشوت إلى فيتنام، ليصلوا خطأ إلى "لاف كويك ساند" في شانجرى لا Love's quicksand in Shangri-La أما المشهد الأساسى في آخر الفصل الأول فيدور فى الوطن ويمثل جلسة للكونجرس عن الحرب، وينتهى بالغناء الساخر عن "أمريكا الجميلة".

ويبدأ الفصل الثانى بقراءة الخطابات التى يتبادلها الجنود مع أمهاتهم فى الوطن. ثم يحدث قطع، وفق أسلوب بريخت، ونعود إلى الجنود الأمريكيين فى فيتنام، فيلعب الممثلون الرجال أدوار الجنود الأمريكيين ، وتلعب الممثلات أدوار جنود فيتنام الجنوبية. وفى نهاية المسرحية نعود مرة أخرى إلى الانفجار وإلى الدائرة ، ولكن فى هذه المرة تكون الدائرة متشابكة، "على عكس الدائرة الجميلة التى قدمت فى البداية"، ولانسمع أى صوت سوى "صمت الموت".

فتيرى تنتقد الحرب ونسق القيم الذى يدعمها. وهى أيضًا تقتنص الفرص كى تعلق على تغلغل النظرة الدونية إلى المرأة فى الجيش. فالقائد يهين رجاله عندما يطلق عليهم قصداً اسم "الفتيات"، ويشير قيام الممثلات بأدوار الجنود الفيتناميين إلى القهر الواقع على المرأة، أما الأم فيعتبرها الرجال كمرادف لعدم التحكم فى المشاعر. وجسد كل هذه الإشارات منظوراً نسويًا لأنها تذكرنا أن الصفات الأنثوية إنما تطلق على الرجال من باب الإزدراء والتحقير.

ويعتبر استخدام الغناء بصورة ملحّة فى هذه المسرحية أيضًا من العلامات المهمة فى تطور الدراما النسوية. فبالنسبة إلى تيرى - كما كان الحال بالنسبة إلى بيرتولت بريخت Bertoit Brecht - توفر الموسيقا إمكانية تحقيق مسرح شعرى يثير اهتمام المشاهدين، ويحقق التغريب فى الوقت نفسه. ففى هذه المسرحية كما فى مسرحياتها الأخرى تؤدى الأغانى مهمتين متناقضتين: فتسمو هذه الأغانى بمنطق الحوار العادى من خلال الألحان واللغة المجازية، فى حين توفر فى الوقت نفسه الإطار الذى يمكن من خلاله تقديم أقسى أنواع النقد، فالموسيقا تخلب الألباب، وهى قادرة لا على تغيير

الممثلين فقط، بل أيضًا على تغيير المشاهدين أنفسهم. وقد اكتشفت تيرى ومن تلاها من كتاب الدراما المناصرين للمرأة أن استغلال امكانيات الموسيقا مع ربطها بالكلمات المناسبة يمكن أن يقودنا إلى حالة "التحول" هذه، وأن يشكل أفكارنا عن العالم حولنا بطريقة مختلفة. ولهذا فمن العسير أن نمنع أنفسنا من أن نغنى فى آخر الفصل الأول فى مسرحية فييت روك ونردد: "أمريكا الجميلة"، ولكننا عندما نفعل ذلك لانستطيع بالدرجة نفسها أن نتحاشى إدراك الكذب الذى تحمله كلمات الأغنية نتيجة للحرب.

وقد أدى السخط واهتمام الرأى العام اللذان أثارتهما مسرحيتا فييت روك، وتحيا أمريكا إلى تغييرات ملحوظة فى هيكل المسرح المفتوح. فقد ألغت الفرقة ورشها المتنوعة، قررت - بمساعدة المنحة التى أعطتها لها مؤسسة فورد - أن تركز كل عملها فى مجهود جماعى واحد تحت إدارة تشايكين Chaikin. وعندما حدث هذا التغيير بدأت تيرى ميجان تمارس تدريجيًا نشاط مستقلا عن الفرقة،وشحذت قلمها، واكتسبت تدريجيا مقدرة لغوية كبيرة، وبدأت تكتب مسرحيات تتساءل فيها دون وجل عن الحلم الأمريكى، ومدى الفساد الذى حل به على يد الجشعين والأفاقين. وقد اهتمت بقضية هيمنة بنية السلطة الذكورية خاصة فى مسرحيات: **الناس ضد صاحب المزرعة The People vs. Ranchman**، ووديعة ماساشوسيتس **Massachusetts Trust**. وقوبلت هذه المسرحيات بالترحيب من جانب النساء اللاتى كن بدأن لتوهن فى بحث وضعهن فى المجتمع الأمريكى.

وأحد هذه النصوص التى تركت انطباعًا عميقًا عندما قدمت كدراما تليفزيونية فى نهاية الستينيات هو نص مسرحية **البيت Home**، وقد أنتجه التليفزيون التابع للدولة. والمسرحية تصور عالمًا فى المستقبل حيث تسببت الزيادة السكانية فى خلق مجتمعات صغيرة، وكثيفة، ومنعزلة، تعيش فى مكعبات صغيرة منذ ميلادها حتى موتها. وكل هذه المجموعات تراها وتتحكم فيها قوة خارجية تنظم لها كل شىء ابتداء من الطعام حتى التناسل. وتمثل البيئة التى تصورها مسرحية البيت مصدراً لقوتها وللصراع الدرامى فى المسرحية. ففى الإنتاج التليفزيونى نرى أسرة مطوية داخل

الجدران، على حائط آخر نرى شاشة تليفزيونية مستديرة، وكبيرة، ومحاطة بالكاميرات. وهكذا أصبح التلفزيون والقدرة على التحكم فى الآخرين هما الرسالة التى تحملها هذه المسرحية، وأيضًا الوسيط الذى تصلنا هذه الرسالة من خلاله.

وقد انحرفت تيرى عن مسارها المعتاد فى هذا العمل ولكنها احتفظت بالكثير من الخصائص التى ميزت أعمالها الدرامية السابقة. فبينما لايحدث أى تغيير فى الشخصيات خلال التسعين دقيقة التى يستغرقها العمل، ينقسم اليوم فى المسرحية إلى أقسام تمارس فيها طقوس معينة، وعندما يعطى المتحكم المركزى أمراً يبدأ فى الحال نشاط جديد. وتهيمن النساء على المساحة الداخلية للمكعب من حيث العدد (فخمس من التسع شخصيات في المسرحية من النساء)، وأيضًا من حيث حضورهن الساخن ولكن السلطة تتركز نهائيًا فى الصوت الذكورى الذى يمثل التحكم المركزى، وفى الرجل الدخيل الذى يتمكن أخيراً من النفاذ إلى المكعب. وتنتهى المسرحية بأغنية من أغانى الروك ، تذكرنا بأغانى كل من مسرحية فيبت روك ومسرحية الذهاب والعودة .

وقد تمت القفزة التالية لتيرى كمؤلفة مسرحية فى عامى ١٠٦٩ - ١٩٧٠ عندما أبدعت المسرحية الفائزة بجائزة أوبى للدراما **الاقتراب من سيمون Approaching Simone** وسيمون هنا هى سيمون ڤايل Simone Weil الكاتبة الفرنسية الشهيدة التى امتنعت عن الطعام حتى ماتت فى عام ١٩٤٣ وسنها أربعة وثلاثون عامًا. وقد تركت سيمون انطباعًا عميقا فى نفس تيرى منذ أن عرفت قصتها فى الخمسينيات. وكان غرضها من كتابة المسرحية كما صرحت لأحد الصحفيين هو وضع روح سيمون البطولية، وإرادتها الجبارة أمام النساء الأخريات: "سيقول الناس: يا إلهى هل هذا ممكن؟، هل النساء أحرار فى أن يفعلن هذا؟، وهل يستطعن فعلا أن يقمن به" ؟.[(٧)]

ويعتبر هذا التركيز على امرأة واحدة ذات طبيعة سامية شيئًا فريداً فى أعمال تيرى. ولكن بصمة تيرى تظل واضحة فى توزيع الأدوار على الشخصيات الأخرى التى تتحول على الدوام لتجسد شخصيات فى حياة سيمون، كى تجسد أيضًا كل أفراحها

وآلامها. ويناسب أسلوب تيرى المعمارى القائم على المشاهد والقصص المفصلة هذا النوع من الدراما التى تتناول سيرة المشاهير، حيث نجح فى تصوير اللحظات النورانية -كما نجح فى تصوير اللحظات العادية- فى حياة وموت سيمون. وتكمن قوة سيمون وثايل فى كلماتها وفى الشاعر الذى أحبته، وتتناول تيرى كلاهما فى عملها برقة بالغة، ولكن الاستعارات البصرية التى تصور كيفية تحقيق سيمون لذاتها ثم تدميرها لهذه الذات بعد ذلك تثير إعجابنا أيضًا بالدرجة نفسها. وفى الفصل الثانى نري إحدى الحركات المسرحية المعتادة التى يرفع فيها كل المشتركين فى العرض أحد أعضائه، ولكن هذه الحركة هنا تكتسب قوة كبيرة، حين يشرع كل المشاركين فى العرض فجأة فى رفع جسد سيمون الذى تمزقه الآلام الجسمانية والنفسية وهم يهدهدونه برقة بالغة. ويخلع كل فرد من أفراد الفرقة إحدى قطع الملابس التى تلبسها سيمون، ويرتديها فى محاولة يائسة لتحمل الألم عنها. ولكن لايستطيع أى شخص القضاء على ألم سيمون، وفى النهاية تختفى المجموعة، وتبقى سيمون وحدها فى بؤرة الضوء التى تخبو تدريجيًا حتى تتلاشى ويسود الظلام.

وخلال العشرين سنة الماضية لم يقدم المسرح إلا القليل من الصور المسرحية الأخاذة مثل هذه اللحظات الأخيرة فى مسرحية الاقتراب من سيمون وكانت هذه هى المرة الأولى التى حظى نجاح تيرى فيها بتقدير النقاد . وبدلا من أن تستغل تيرى هذا النجاح كى تتحول إلى المسرح التجارى إنضمت إلى خمس مؤلفات مسرحيات أخريات فى عام ١٩٧٢ وكونت مجلس المسرح النسائى The Women's Theater Council وقد تجمعت هذه المجموعة من الكاتبات معًا كى يعبرن عن تواجد الدراما النسوية على الساحة المسرحية، ولكى يساندن بعضهن البعض، ويساندن أيضًا الكاتبات الأخريات فى إنتاج مسرحياتهن التى تنبع من رؤية المرأة. ولم يستمر المجلس طويلا، ولكنه ساعد على إرساء شبكة إتصالات بين هؤلاء الكاتبات استمرت حتى الثمانينيات.

أما بالنسبة إلى تيرى فلم يكن إنشاء مجلس المسرح النسائى، ولا مجموعة الاستراتيجية المسرحية Theatre Strategy Groupالتى تلته كافيًا لتوفير بيئة

تحقق فيها التزاماتها نحو المسرح الاجتماعى التجريبى الذى يمكن أن تزدهر النساء فى إطاره. ففى عام ١٩٦٨ عادت إحدى زميلات تيرى فى المسرح المفتوح وهى جو آن شميدمان Jo Ann Schmidman إلى مسقط رأسها أوماها Omaha فى نبراسكا Nebraska ، حيث أنشأت مسرحًا جديداً هو مسرح أوماها ماچيك ثياترOmaha Magic Theatre . وكان هدف هذا المسرح هو تحقيق تغييرات اجتماعية:" نحن نريد أن يكون لنا تأثير على المجتمع فى أوماها فى نبراسكا. نحن نعتقد أن التغيير ممكن هنا. فهناك استجابة."(٨) وقد زارت تيرى هذا المسرح الجديد فى عام ١٩٧٠، وهكذا بدأت علاقة طويلة به استمرت حتى الآن. فبحلول عام ١٩٧٤، حين كانت مسرحياتها تعرض بنجاح بطوال البلاد وعرضها، انتقلت تيرى لتعيش فى أوماها، حيث بقيت هناك منذ ذلك الوقت ككاتبة مسرحية مقيمة.

وكان هدف مسرح OMT منذ البداية كما تقول تيرى وشميدمان هو : "تحطيم بعض الحواجز التى تعوق المرأة. "ولكن أغلب من اجتذبته الفرقة فى البداية –حيث تركت أبوابها مفتوحة لكل من يريد أن يشارك– كانوا من الممثلين، والكتاب، والموسيقيين الرجال. ولكن فى عام ١٩٧٤، وبعد انتقال تيرى إلى أوماها، وربما بسبب اكتساب الحركة النسوية لمزيد من القوة، تمكن المسرح من أن يحقق اتجاهه النسوى، واستطاع أن يركز على مسرحيات كتبتها النساء عن النساء.

وقد ساعدت مسرحية **رُضَّع فى البيت الكبير** **Babes in the Bighouse** لتيرى على تحقيق هذا التعبير فى إتجاه المسرح فقد كانت من المسرحيات الأوليات التى حققت نجاحًا كبيراً على مسرح OMT ، وهى أيضًا واحدة من أكثر مسرحيات تيرى إثارة. وهى تدور فى سجن النساء. وهى مسرحية تسجيلية موسيقية خيالية، فهى تمزج الاكليشهات المعتادة عن الحياة فى سجن النساء ، مع مادة تسجيلية مستمدة من مقابلات وزيارات للسجن، وتكشف الأغانى والقصص عن الحياة الداخلية لزميلات السجن. وعندما يقدم مسرح OMT هذه المسرحية يجلس المشاهدون فى صفين على جانبى منطقة العرض، وفى العرض الأصلى كان أفراد من المتفرجين يصعدون إلى

المسرح حيث تواجههم مباشرة سقالات معدنية ذات ألوان زاهية من دورين، تمثل طابقين من زنزانات السجن . أما الممثلون الذين يتغيرون عدة مرات من سجينات إلى حراس إلى رؤساء للسجن فهم يوجهون العديد من عبراتهم مباشرة إلى المتفرجين. وفى كثير من الأحيان يتزامن حدوث عدد من النشاطات والحوارات فى الوقت نفسه. وعلى الرغم من الفكاهة التى تتخلل العرض للتخفيف من حدته ، واشتماله على الغناء والرقص، فإن تجربة مسرحية رُضّع فى البيت الكبير تمثل بالنسبة للمشاهد تجربة مؤلمة.

فطوال المسرحية يحاول عالم السجن أن يدنو من المشاهدين، مهدداً، ولكنه فى الوقت نفسه يذكرنا أننا مازلنا خارجه. ففى البداية تقدم زميلات السجن أنفسهن بطريقة مبالغ فيها تمثل مفهومنا عن النساء الساقطات. فالملابس فى بداية المسرحية تستعمل خليطًا مفرطًا من الكورسيهات، والريش، والقفازات الطويلة، والجلد، والكعوب المدببة، والمكياج المبالغ فيه. وتستبدل الممثلات هذه الملابس بأثواب منزلية بسيطة، وجاكتات رسمية ملونة فى أغلب مشاهد المسرحية. ومع ذلك فالمسرحية تحافظ على جو العدوانية الذى يكتنفها بواسطة اللغة المبتذلة المكشوفة، والعنف الجسمانى الفج الذى يومض من آن إلى آخر، أو يلمح إلى وجوده. فلا يترك المشاهدين كي يستردوا أنفاسهم بعد مشهد خلع ملابس السجينات الجدد عنوة، أو بعد مشهد المعركة التى تدور بين اثنين من الشخصيات تسميان ألتورو، وچوكى حول من أحق منهما باهتمام سجينة أخرى. ولكن من الضرورى بالنسبة للمسرحية عدم تقبل أكثر التصرفات عدوانية وشراسة باعتبارها تصرفات معتادة ومتوقعة فى السجون، بل يجب اعتبارها تعبيراً عن قصص هؤلاء النساء وعن عذابهن فى الماضى والحاضر.

وبتقديم مسرحية رُضّع فى البيت الكبير حقق التطوير الذى أحدثته تيرى فى الدراما النسوية دفعة جديدة، اكتسب مزيداً من الترابط . وقد أخذت تيري وشميدمان الخطوة نفسها التى ستخطوها ماريل تشرشل فى بريطانيا بعد ذلك بعدة سنين، فقد جعلتا الممثلين الرجال والممثلات النساء يقومون معًا بأدوار النساء السجينات وأدوار السجانات، وقد أدى هذا حسب ما قرره الممثلون أنفسهم إلى تمكين الفرقة كلها من

الدراسة المستفيضة "لأنماط الكلام عند النساء، وسلوكهن الجسمانى والعاطفى، ومعني أن يكون الإنسان امرأة" [٩]. وهنا وكما سيصبح الحال فى مسرحية تشرتشل **السحابة التاسعة Cloud Nine** لا يفضى قيام الرجال بأدوار النساء إلى السخرية أو الإبتسام، بل إننا نتقبل سريعًا من خلال السياق النسائى الكامل فى سجن النساء عدم التفرقة بين الجنسين، ونقر بأن التفرقة بين النوعين (ذكر أو أنثى) تعتمد على مجموعة من الأساليب، والإشارات، والأدوار الاجتماعية المتوقعة منهما.

ويأخذ التحول فى هذه المسرحية أيضًا شكلاً أكثر تحديداً وأكثر سلاسة وانسيابية، وتنص الإرشادات المسرحية على أن الصورة الدرامية التى يجب أن تسيطر على المسرحية هى: " كيف تمشى النساء". فنحن نشعر كمتفرجين بالطريقة التى تمشى بها الشخصيات وكأنها نغمات مستمرة، تتخلل كل منظر، وتبعث من وتر مشدود. ويستخدم المشى هنا كفرصة للتحول من شخصية إلى أخرى، وكصورة بصرية تعبر عن أحوال المرأة فى السجن . فالتغيير فى الشخصيات يتم بسهولة، وتؤكده حركة الجسم المنظومة أثناء المشى .

وقد أمضت تيرى أربعة أعوام بعد كتابة مسرحية رضع فى البيت الكبير فى كتابة والمساهمة فى إنتاج ست مسرحيات أخرى لمسرح OMT ، ثم وجهت اهتمامها بعد ذلك إلى سجن آخر للنساء، أو إلى السجن الأكثر شمولاً، وهو سجن اللغة الانجليزية. فكتبت مسرحية موسيقية من فصلين أسمتها دليل النساء إلى النسخة الأمريكية من اللغة الانجليزية الرسمية، كشفت فيها النظرة الدونية إلى المرأه كما تتجلى فى جوانب عديدة من الإنجليزية الأمريكية كما تستخدمها الأسرة الأمريكية العادية. وفى الفصل الأول نرى عائلة كونيل فى بيتهم وهم يمارسون طقوس حياتهم العادية اليومية . أما الفصل الثانى فيزيد من حدة التركيز على اللغة ، ويقدم احتمالات جديدة للغة التعاون والتفاهم الأصيل من خلال سيلفر مورجان، الطفلة الشرسة ذات السبعة عشر عامًا، التى تغزو منزل الأسرة .

وأول تلميح إلى الاتجاه الذى ستأخذه المسرحية يظهر فى المنظر المضحك الملىء بالتوتر الذى تصر فيه الأم كونيل على الإشارة إلى الأرنب بكلمة "هو". واستعمال هذا

الضمير المذكر يصيب ابنتها جامى بالبلبلة والحيرة، لأن إصرار أمها على الإشارة إلى الأرنب كذكر تناقد ما تعرفه عن الأرانب: وهو "أنها تلد الكثير من الصغار". ولا تستطيع الأم أن تفهم مصدر ضيق ابنتها، ولا تتمكن جامى من تحاشى هذه البلبلة سوى بأن تسأل: "إذا كان كل الأرانب أولاد، إذن فهل كل القطط بنات؟".

وأكثر شخصيات المسرحية إثارة للضيق هو الأب الذى يفجر التوترات فى المسرحية ويحدد نغماتها ونبراتها المختلفة، فهو ينذر أسرته طوال الوقت أنها يجب أن تتكلم لغة إنجليزية سليمة. واللغة السليمة بالنسبة للأب هى اللغة التى لا تحوى أى كلمات دارجة أو عامية، ويستخدم فيها النحو بطريقة سليمة، ولكنه لا يدرك أن هذه القواعد تجعل المستخدمين للغة مضطرين إلى أخذ قرارات مستمرة، وأن هذه القرارات تشكل العالم بطريقة تميز بين الجنسين ولكن الأب يتعلم، وفى نهاية المسرحية يصبح قادراً على أن يسأل: " هل تفكرون كما تتكلمون ؟" ولا يتم بحث هذا السؤال فى المسرحية من الناحية الفلسفية المعقدة، ولكنه يقود المشاهدين إلى أن يوافقوا على أن طريقة استعمالنا للغة تحدد أى نوع من الناس نحن، وأى نوع من الناس من الممكن أن نكون– هذا على الرغم من أنها تحدد منذ البداية انتماءنا للبشرية.

ومثل العديد من مسرحيات تيرى الأخيرة تخاطب هذه المسرحية قضايا نسائية أساسية، وبطريقة تجعلها متاحة لأي مشاهد. وعلى الصفحات قد يبدو أن هذه الاهتمامات قد تم التعبير عنها فى بعض الأحيان بطريقة بسيطة أكثر من اللازم، فما يحدث عندما تقول الابنة الكبيرة سوسو لأشقائها: "يجب أن نفكر فى طريقة لتعليمها (لتعليم الفتاة الشرسة سيلفر) وأن نتكلم بحيث لا نجعلها تشعر أن الولد أفضل من الفتاة." ولكن خلال العرض تخلق سيطرة تيرى على استعمال التقاليد الدرامية سياقًا ذكيًا لمثل هذه العبارات التقريرية. وتستخدم تيرى التحول هنا مرة أخرى كى توضح النواحي المختلفة فى أحلام الأم، وكي توضح أيضًا التغيير الذى حدث فى سيلفر مورجان. وقد أدى اكتشاف مسرح OMT للإمكانات التى يتيحها فن النحت الذى يستخدم خامات لينه طرية، وللديكورات التى توظف الفن النسوى التقليدى فى صنع

الألحفة إلى إضافة بعد دال ومهم إلى التجربة المسرحية للمشاهد .

إن مسرحية دليل النساء تشير إلى الطريق الذى أخذته تيرى وأخذه مسرح OMT في السنوات الأخيرة ، وإلى أحد الطرق الممكنة للمسرح النسوى. وهذا الطريق يتميز بالرغبة فى جذب انتباه أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع، وأن يتم هذا من خلال مواجهة المشاكل الاجتماعية التى تهم كل أسرة أمريكية من خلال مسرحيات توظف الكوميديا الخفيفة وتحتشد بالأغاني وتنبض بالحياة. وهناك مسرحية من مسرحيات تيرى الأخيرة، وهى مسرحية **كيجير Kegger**، تتبع هذا الطريق وتواجه مشكلة الإدمان عند المراهقين، وكذلك مسرحية أخري أنتجها مسرح OMT ، وهى مسرحية **كمامة الجرى Ranning Gag** ، التى توجه وخزات نقدية خفيفة إلى رياضة الجرى التى تتسلط فى الوقت الحالى على الأمريكيين .

ولا تتناول أي من هاتين المسرحيتين بصورة مباشرة الأبنية الإقتصادية والسياسية التى يرى بعض المناصرين للمرأة ضرورة مواجهتها. لقد كانت تيرى خلال العشرين سنة الماضية مصدراً للتنوير فى حياة العديد من النساء الأمريكيات من خلال الأعمال الدرامية التى قدمتها. وعلى الرغم من أنها تنتقد التفرقة الجنسية ، والعنف ، والمادية، والفساد الاجتماعي، فأعمالها لا تدعو إلى ثورة اجتماعية متطرفة بل تحاول بالدرجة الأولى أن تجذب الإنتباه إلى القوى العارمة التى تراها فى المرأة، وخاصة فى قدرتها على استخدام إيرادتها لإحداث التغيير . فنحن هنا لسنا فى مواجهة مفهوم ماركسى للحضارة والمجتمع، فهى تعترض، بأسلوب أمريكى مميز، على الظلم وعدم المساواة، ولكنها لاتحلل المجتمع من منطلق الظلم الطبقى أو الاقتصادى. فالدراما التى تقدمها تيرى توعز بإمكان إحداث تغيير فى نسيج الحياة اليومية، إن لم يكن فى هيكلها العام، وذلك بواسطة استعمال تقاليد المسرح النسوى التى لا تتوقف عن التطور، وبواسطة مواجهة المتفرجين بمجموعات مسرحية أصيلة حرة، تؤكد بإصرار على قيمة العمل التعاوني، وعلى قيمة عمل المرأة. فهى ترى أن الخبر الحقيقى الذى يستحق النشر هو أن النساء لسن ضحايا منهزمين، بل هن فى صحة جيدة وناجحات."[١٠] على الأقل فى أوماها، نبراسكا، فالدراما النسوية هناك فى صحة جيدة، وتحقق أيضًا النجاح .

الفصل الرابع

الدراما التى تقدمها كاريل تشرشل : سياسة الاحتمالات

فى إحدى المسرحيات التى قدمتها كاريل تشرشل مؤخراً تتقابل أختان بعد فراق طويل وتواجهان أوجه الاختلاف والتواصل فى حياتهما. ويمكننا أن نقفز بخيالنا ونستبدل هاتين الأختين بميجان تيرى، وكاريل تشرشل، ونتخيل حديثًا غير عادى يدور بينهما عن السعادة، والمآزق التى عانيتا منها عندما ولد وتربى على أيديهما المسرح النسوى المعاصر. فتشرشل بدأت تكتب مسرحيات، مثل تيرى، فى الخمسينيات. ومنذ ذلك الحين أبدعت عدداً ضخمًا ومثيراً للدهشة من الأعمال المسرحية المهمة. وقد حققت كل منهما بعد ذلك سمعة دولية لا تحققها الكاتبات إلا نادراً. وقد تمكنت كل منهما من تغيير الشكل المسرحى، والاتجاهات المسرحية من خلال المثابرة على إعادة صياغة العلاقات بين الأدوار الاجتماعية والمسرحية وبين النوع (ذكر أم أنثى). فالمسرحيات التى كتبتها هاتان المرأتان والتى يربو عددها على المائة ترسى أصالة ومصداقية الدراما النسوية، ومع ذلك لايمكن لأى متفرج أن يخطىء فى التمييز بين مسرحية لتشرشل ومسرحية لتيرى: فطبيعة المسرح النسوى المركبة والمتشابكة تظهر واضحة فى الاختلافات وأوجه التشابه بين أعمالهما.

وقد ولدت تشرشل فى لندن فى عام ١٩٣٨، وهى ابنة وحيدة لأبوين من الطبقة المتوسطة. وبدأت تكتب فى سن مبكرة ، فهى على درجة عالية من التعليم، وقد حصلت على هذا التعليم من خلال المدارس التى التحقت بها، ومن خلال أسرتها. وبعد أن عاشت مع أسرتها لمدة سبع سنوات فى مُنتريال فى كندا، عادت إلى انجلترا. وفى عام ١٩٥٦ التحقت بكلية مارجريت فى جامعة أكسفورد. وقد أنتجت المسرحتين الأوليتين اللتين كتبتهما على المسرح المحلى، - مثل العديد من المسرحيات التى يكتبها المؤلفون المتعلمون من خريجى أكسفورد. وهاتان المسرحيتان هما: مسرحية فى

الدور السفلى نستمتع بوقتنا Downstairs, Having A wonderful Tine ومسرحية **ميتة سهلة Easy Death** وهذا لايعنى فقط - كما أشار ك. و. إ. بيجزبى C.W.E. Bigsby فى معرض الحديث عن المؤلفين المعاصرين البريطانيين[1] - أن أعمالها الأولى كان يشاهدها الجمهور، ولكنه يعنى أن الفرصة كانت سانحة كى تعتلى أعمالها خشبة المسرح، حيث إن الكتاب، والمخرجين المسرحيين، والنقاد يوجهون اهتمامهم دائمًا إلى خريجى جامعتى أكسفورد وكامبريدج

وعندما تركت تشرشل جامعة أكسفورد كانت مستعدة لأن تشق طريقها إلى مسارح لندن. وبعد عقد من الزمان، وفى عام ١٩٧٢، وصلت إلى مسرح الرويال كورت Royal Court Theatre ، الذى أصبح منذ عام ١٩٥٦ واحة لكل الكتاب المسرحيين. ولكن على عكس زملائها من الرجال اتخذت هى طريقًا ملتويًا طويلا قبل أن تصل إليه. فقد تزوجت ديفيد هارتر، وهو محام مكافح، ثم انتقلت إلى ضواحى لندن، ورزقت بثلاث أبناء، ومرت بسلسلة من عمليات الإجهاض الصعبة، ثم بدأت تكتب مسرحيات للراديو. وكالعديد من النساء كانت حياة تشرشل أكثر تعقيداً مما تظن هى نفسها. ولقد اتجهت إلى الراديو لأنه يتطلب وقتًا أقل بعيداً عن المنزل، وأيضًا لأن الراديو كانو يعتبر مكانًا محترمًا وجيداً لعرض أعمال الكتاب المسرحيين الذين ينتمون إلى مسرح الهامش، هذا قبل إنشاء مسارح هامشية مناسبة لهم فى لندن

وقد أذيعت أول مسرحية لها على الهواء من البرنامج الثالث بالإذاعة البريطانية عام ١٩٦٢، وهى بعنوان **النمل The Ants** . وكما هو الحال فى العديد من أعمالها التالية ، كانت صورة الحشرات فى هذه المسرحية تعكس الظلم الذى يتعرض له الفرد فى المجتمع الرأسمالى. وقد تلى مسرحية النمل عشرات المسرحيات الأخرى التى أذيعت فى الراديو، وتشمل هذه المسرحيات مسرحية **مريض الحب Lovesick**(١٩٦٦)، **والتوأمان المتماثلان Identical Twins** (١٩٦٨)، **ولا ... لا .... لايوجد أكسوجين كافٍ Not .. Not .. Not Enough Oxygen** (١٩٧١). **ومرض شربر العصبى Schereber's Nervous Illness**

(١٩٧٢)، وماضى هنرى Henry's past (١٩٧٢). وتصور هذه المسرحيات قدرة نظام الملكية على الإفساد - إفساد الأفراد والممتلكات أيضًا - وتشتمل العديد من هذه المسرحيات على أصوات نسائية لماحة وناقدة. وقد وصفت تشرشل فى مقابلة مع كاثرين إتزين Catherine Itzin هذه المسرحيات قائلة: "إنها تتناول حياة الطبقة المتوسطة البورجوازية، الدمار الذى يحيق بها [٢] ولكنها فى ذلك الوقت لم تكن تعنى بإيجاد شكل درامى يعبر عن أيديولوچية متسقة أو موقف سياسى معين، فقد أضافت قائلة: "إن موقفى آنذاك كان متعلقًا برغبتى فى التعبير عن نفسى، وعن آلامى الخاصة وغضبى. ولم يكن نتيجة فكر معين" [٣].

وقد أثبتت الكتابة للراديو بدلا من المسرح فى حالتها كما فى حالة العديد من الكاتبات الأمريكيات والبريطانيات أن "الحاجة أم الاختراع"، وأنها أيضًا مصدراً للمتعة. فقد أتاحت لعدد من النساء الكاتبات الأمريكيات والبريطانيات يسرا نسبيًا فى إنتاج أعمالهن، ووفرت لهن جمهوراً من المستمعين النساء اللاتى يمثلن غالبية المستمعين للراديو، وهكذا حقق الراديو لهن مزيداً من التحرر بدلا من القيود. وقد أعيد إنتاج بعض تمثيليات تشرشل الإذاعية للتلفزيون والمسرح، ولكنها لم تلق النجاح نفسه وإحدى هذه المسرحيات هى مسرحية **السعادة التامة Perfect Happiness**، وفيها تجلس ثلاث نساء حول مائدة المطبخ ويتحدثن عن الطريقة التى قتلت بها إحداهن زوجها. ونرى تشرشل أن المسرحية حين بثت عبر الإذاعة اكتسبت طابعًا لا واقعيًا عامًا إذ كان على المستمع أن يستعمل خياله كى يتصور الشخصيات،كذلك الجريمة" [٤]. أما إذا رأى المشاهد هؤلاء النساء فلن يحتاج سوى تخيل الجريمة، وهذا يجعل المسرحية أقل فاعلية.

وقد كان من الصعب على تشرشل أن تكتب ومعها ثلاثة أطفال فى المنزل، ولذلك فقد استأجرت امرأة كى تساعدها فى العناية بالأطفال حتى تتمكن من أن تتفرغ للكتابة بضع ساعات كل يوم. ولكنها كانت مع ذلك ممزقة: "بين أن أدفع لشخص آخر نقوداً كى يعتنى بأطفالى، وبين شعورى بأننى يمكننى العناية بهم أفضل منه" [٥].

"فعندما كانت المربية تحضر لها الشاى، وتحضر لها ابنها الصغير فى وسط النهار، كانت تحس برغبة في أن تبقى معه. وقد سبب لها الضغط الذى تحملته لتكتب توتراً عصبيًا: "لقد كنت أحس بالذنب حين لا أنجز شيئًا فى حين أدفع لشخص آخر كي يعتنى بأطفالى." وعندما بلغ أصغر أطفالها عامه الثانى رحلت المربية، وقررت تشرشل ألا تحضر مربية أخرى. وظهرت من جديد كل الأسئلة القديمة الملحة عما يجب أن يكون له الأولوية فى حياتها وسألت نفسها: هل المسرحيات أهم من تربية الصغار؟ ولم تتمكن تشرشل من الرد على هذا السؤال، ولكنها استمرت تكتب فى عطلات نهاية الأسبوع، وأحيانًا فى المساء. وكانت كثيراً ما تكتب مسرحياتها بسرعة كبيرة نتيجة لهذه الضغوط. وقد تناولت فى العديد من مسرحياتها تصور طبيعة العمل وقيمته وتعريفه، وقد ساعدتها هذه الفترة من حياتها على إدراك أن المشكلة الرئيسية التى تواجه المرأة هى الحصول على اعتراف المجتمع بأن الأنشطة المنوعة التى تقوم بها تندرج تحت مفهوم العمل.

ولكن هذا النمط من المسرحيات بدأ يتغير بعد أن أنتج لها مسرح رويال كورت ثياتر أبستيرز Royal Court Theatre Upstairs مسرحية المُلاّك Owners فى عام ١٩٧٢. وقد كتبت تشرشل هذه المسرحية فى ثلاثة أيام وعنها تقول: " كنت قد خرجت لتوى من المستشفى بعد عملية إجهاض بشعة. وكنت مازلت غير متمالكة حواسى، وذراعى يؤلمنى من أثر حقنة فاسدة أخذتها. وقد اشتملت هذه المسرحية لأول مرة على العديد من الأشياء التى تراكمت داخلى منذ مدة طويلة ، فعبرت بذلك عن اتجاهاتى السياسية، والشخصية أيضًا (٦)."

ومسرحية المُلاّك هى مسرحية أنيقة من نوع الكوميديا القاتمة بدرجة مرعبة. فالعبارتان اللتان تقدمان النص توضحان بكفاءة القوى الحيوية المتعارضة فى العالم الذى تصوره المسرحية: العدوانية، والسلبية - القيمة الأخلاقية للعمل التى تقول بها المسيحية وحالة السكينة البوذية - والصراع بين طاقة التدمير والخلق فى السياق نفسه.

وتقول العبارات التى تتصدر المسرحية :

تقدموا يا أيها الجنود المسيحيون
سيروا إلى الحرب
(ترنيمة مسيحية) (Christian Hymn)
جالسون بهدوء لا نفعل أي شيء
فالربيع يجيء دائمًا ، والحشيش ينمو من نفسه
(قصيدة بوذية من قصائد طائفة الزين) (Zen Poem)

وفى هذه المقتطفات وكذلك فى العوالم الدرامية التى تبدعها تشرشل بإصرار ، نرى أن التجارب التى نعتبرها عادة مختلفة بل متعارضه، تتلاقى داخل إطار واحد. وتؤكد تشرشل فى تصديرها لمسرحيتها المسماة **الفخاخ Traps** أن مايجذبها إلى المسرح هو قدرته على تحقيق المستحيل.

ومن الناحية الجمالية والناحية السياسية تعتبر مسرحية المُلاك مسرحية مقلقة من أول مشهد إلى آخر سطر فيها. فبعد خمس وعشرين سنة يغلق كليج، الجزار، وكأنه على مضض مسلمًا بهزيمته أمام السوبر ماركت الجديد الذى لايستطيع منافسته، وأمام نجاح زوجته فى مجال بيع العقارات. وهو يوجه كلماته الأولى فى المسرحية إلى إحدى زبائنه قائلاً :

كليج : يوم جميل يا عزيزتى . هل كنت تجلسين فى الحديقة

العامة فى الشمس؟ فأنا أعرفكن يا سيدات. تريدين اثنتى عشرة أوقية من اللحم المفروم. وماذا أيضًا ؟ ماذا عن بعض الشرائح الممتازة من الفخدة؟ أنت لا تستطيعين أن تغذى رجلاً على اللحمة المفرومة فقط. لا ؟ عشرون بنسًا. شكراً جزيلاً. مع السلامة يا عزيزتى ، أُنظرى إلى موضع قدميك .

ولكن هذا الأسلوب الأبوى التقليدى فى الحديث، وهذا الجو المألوف لمحل الجزار يتواريان عند دخول وورسلى، الذى يتميز لأول وهلة بمعصميه الملفوفين فى الضمادات.

ويبدأ الرجلان بصورة عفوية تثير حيرة المتفرج ودهشته فى مناقشة خطط كليج لقتل زوجته، ومحاولة وورسلى الأخيرة للانتحار التى لم يكتب لها النجاح. ولايوفر حوار الرجلين أى دليل للمتفرج يؤكد له ما إذا كان كليج سيقتل زوجته أم لا، ولكن مما لاشك فيه أن الحديث الذى يدور بين الرجلين خطير، ويحمل قدراً من التهديد. والكلام الذى ينطق به كليج هنا دون وعى منه يمثل المشاعر التى يحس بها الرجال، والتى لا تلقى إليها النساء بالا فى العادة، ويعتبرنها تصورات من صنع خيالهن الجامح. فهو يعلن لوورسلى أن زوجته ماريون من ممتلكاته: "كما لو كان عندك كلب يتكلم، فهو على الصفحة الأولى عند الإفطار، وفى الراديو عند الغذاء، وفى التليفزيون فى الليل– كل هذا ملكى، أُنظر، هذا هو كلبى الماهر. ولكن يأتى الوقت الذى تقول له تعال إلى البيت، وأرقد هنا."

وتدخل ماريون، تلبس حذاءً عالى الكعب، ولاتكف عن الكلام، وندرك على الفور أنها قطعًا ليست كلبًا لأى شخص. وهى تستحوذ على المسرح وعلى الرجلين بكل ثقة وحماس لدرجة أنها تجعل أى شعور تقليدي نتوقعه بالتعاطف معها يتبخر . وتقول لكليج وهو يغلق باب محله لآخر مرة : "أنا أعلم جيداً أن هذه لحظة حزينة." ثم تضيف: "هل ينبغى أن أفشل فى عملى حتى أستطيع مساعدتك والتخفيف عنك؟"

وينتقل المشهد الثانى فى مسرحية المُلاك إلى حجرة ضيقة غير منسقة فى شقة رطبة مزدحمة يسكنها زوجان هما أليك، وليزا. ونعلم أنه منذ برهة وجيزة اقتحم أحد اللصوص هذه الشقة وتركها فى حالة فوضى. (وكما هو الحال فى الأماكن الستة التى تدور فيها أحداث مسرحية المُلاك، يقدم هذا المكان على خشبة المسرح بطريقة مبسطة، وتبقي كل هذه ديكورات الأماكن المختلفة على المسرح طوال المسرحية كقطع متجاورة تمثل العالم كله). وأليك وليزا نقيضان لكليج وماريون. فماريون وكليج لم ينجبا أطفالا، وليزا وأليك لديهما طفلان، وهناك طفل ثالث فى الطريق. وتعيش أم أليك العجوز معهم. ويبدو لأول وهلة أن ليزا نموذجًا نمطيًا لنساء الطبقة العاملة فهى عاطفية ولا تكف عن الشكوى. ولكن المسرحية تكشف لنا أن صراعها من أجل الأمومة،

وتحديها للتبلد العاطفى الذى يعيش فيه كليج وماريون، يجعلان منها إنسانة قادرة وذات إرادة بحيث لا يمكننا أن نعتبرها مجرد شخصية نمطية، أو كنوع من المحاكاة الساخرة لنمط من النساء. أما أليك فهو ليس فقط على نقيض ماريون ولكنه أيضًا نقيض كل النماذج الذكورية المعروفة. فعلى الرغم من أنه متعلم، وعامل ماهر فى تركيب الزجاج، فهو لا يعمل بأى وظيفة ثابتة بمرتب. وهذا ليس بسبب عدم قدرته على الحصول على عمل خارج المنزل، ولكن لأنه يفضل أن يبقى فى البيت ويعتنى بأسرته وبالعمل المنزلى. فهو رجل ليس لديه أي رغبات: سواء فى التملك، أو فى السيطرة على الآخرين. ويتم خلال المسرحية إحباط جميع محاولات الشخصيات الأخرى لإظهار سلبية أليك كسلبية تنطوى على عنف متأصل. فأليك يحافظ على استقلاله الأخلاقى، ويرفض أي التزام نحو التقاليد الاجتماعية.

ويحدث التشابك بين هذه الشخصيات سلسلة من الانفجارات الصغيرة فى وجوه المشاهدين: فتقنع ماريون أليك أن يمارس الحب معها، وينتقل كليج وليزا فى مشهد آخر ساخر يحاكيان فيه الجماع بصورة جروتسكية أمام المتفرجين، وتعطى ليزا طفلها لماريون وكليج، ثم تسترده، ويشعل وورسلى النار فى البيت الذى فيه شقة ليزا وأليك، ويموت أليك والطفل فى الحريق ، ويطلق وورسلى النار على رأسه ولكنه لا يصاب بأى ضرر .

ولقد وجد النقاد البريطانيين فى مسرحية المُلاك الكثير مما يستحق المديح، بينما اعتبرها النقاد الأمريكيون حين قدمت لفترة وجيزة فى الولايات المتحدة مجرد مسرحية أخرى تحاكى مسرح العبث. ولعل السبب فى هذا أن المسرحية تخلو من نزعة اليأس والسخرية العدمية التى تميز الكثير من المسرحيات الحداثية، كما أن تصويرها للتشابه بين نزعة تملك العقار ونزعة تملك البشر وكذلك تصويرها للرأسمالية وللتعصب ضد المرأه لا يبتعد كثيراً عن "الواقع" كما نعرفه إن الوعى الطبقى، واستعمال الهزل فى تناوله كنوع من الجدل ، من الأشياء المألوفة فى بريطانيا أكثر منها فى الولايات المتحدة . فمسرحية المُلاك لا تحتوى على اليأس أو على التشاؤم الخاوى الذى يميز العديد من

المسرحيات العصرية، وكذلك لا نعتبر تصويرها للعلاقة بين الأفراد والملكية، والرأسمالية والتفرقة الجنسية، شيئًا بعيداً عن الحياة الواقعية. وتلقى تشرشل على عاتق المتفرج العديد من التحديات، ولكنها تخفى هذه التحديات وراء قناع من سرعة البديهة والفكاهة التى تظهر فى الحوار، وفى الفواصل الفكاهية التى يحدثها ظهور وورسلى المتكرر وهو ملفوف فى الضمادات نتيجة لمحاولاته الانتحارية الفاشلة. ويتحاشى النص أى تبريرات سيكلوجية. فتبين لنا تشرشل أن الناس لايعلمون على وجه التحديد لماذا ارتكبوا عملا بذاته. وهذا يعنى أننا كمشاهدين لايسمح لنا بأن نكون على درجة أعلى من المعرفة عن الذين يعتلون خشبة المسرح، وأن المطلوب منا هو أن ننتبه، هذا على الرغم من عدم وجود التقاليد الدرامية المعتادة مثل المفارقات، أو التوتر والترقب.

فالمسرحية لا توفر للمشاهد أى فرصة للتعاطف السهل الرخيص مع النساء، أو مع الطبقة العاملة، ولا تسمح لنا أيضًا بأن نشعر بالغضب من سهولة تقبل الشيء ونقيضه. فتشرشل، مثل تيرى، توزع اهتمامنا بين الشخصيات الخمس بالتساوى. وترفض وضعها فى ترتيب هرمى وفقًا لأهمية الأدوار. وهى أيضًا تشكل كل منظر بحيث تتحاشى تركيز الاهتمام على أى شخصية. فمسرحية المُلاّك تقود المشاهد إلى أن يعترف بأن اهتمامنا بالشخصيات يعتمد على توقعاتنا المحدودة والمتأصلة لمعنى أن تكون رجلاً أو امرأة، ومعنى أن يكون الشخص، رجلاً أو امرأة، على علاقة بشخصية من الجنس الآخر. فلو كانت ماريون رجلاً لأعجب به معظم من فى المسرحية، والعديد من المشاهدين أيضًا، لتسلطه وعنفه. ولو كان أليك امرأة لما اعتبر من فى المسرحية عدم جنوحه إلى العنف ورضاءه بالعمل المنزلى مرضًا نفسيًا. وتشرشل لا تحث النساء على أخذ أدوار الرجال، ولكنها تحث كلاً من الرجال والنساء على أن يحترموا بعضهم البعض ويهتموا ببعضهم البعض، كأفراد مستقلين، لا باعتبارهم امتداداً لهم أو انعكاسًا لصورتهم نفسها. فليس النوع (ذكر أم أنثى) هو الذى يميز الشخصيات عن بعضها فى مسرحية المُلاّك، ولكن الذى يميزها هو الكيان الإنسانى الأصيل، والخصائص التى يتميز بها كل فرد.

وهذا الموقف لتشرشل يعتبر موقفًا سياسيًا شائكًا، عرضة للنقد، مثل النقد الذى وجهته لها ميشلين واندور Michelene Wandor التى تعلق قائلة: "يبدو أن ماريون تعطى مصداقية لخوف الرجال من قوة النساء الجنسية."(٧) ولكن لو أن المسرحية تدور فى مجتمع له قيم أليك نفسها، لأصبح جشع ماريون، وحبها لذاتها مصدراً للاحتكار فى النساء كما هما مصدراً للاحتكار فى الرجال. ويعتبر موت أليك خلال محاولة فرض إمكانية وجود مثل هذا المجتمع إقرار بأن هذا البطل الجديد هش وضعيف. ولكن مجرد وجوده على خشبة المسرح يعتبر علامة على إمكانية إيجاد مثل هذه الشخصيات. فالرؤية التى تقدمها مسرحية المُلاك هى لمجتمع لا يمكن القضاء فيه على سجن الجنس سوى من خلال تغييرات جذرية ليس فقط فى الرجال بل فى النساء أيضًا.

وقد ارتفع شأن تشرشل عندما قدمت مسرحيتها المُلاك فى نيويورك ولندن، ووصفت بأنها كاتبة مسرحية واعدة، ولكن هذا لم يغير كثيراً من عاداتها فى الكتابة. ففى خلال السنتين التاليتين كتبت الدراما الإذاعية **السعادة التامة Perfect Happiness**، ودراما تليفريونية بعنوان **حلوى البهجة التركية Turkish Delight**، ولكنها كانت تعانى بصورة متزايدة من الإحباط نتيجة للأحداث التى تقطع حبل تفكيرها. وقررت فى النهاية هى وزوجها نتيجة للإجهاض المتكرر أن يجرى زوجها عملية تعقيم. وفى عام ١٩٧٤ قررا أن يحدثا تغييراً جذريًا فى البيئة المحيطة بهما حتى تجد كاريل الفرصة كى تركز على الكتابة. فحزمت الأسرة كلها أمتعتها وسافرت فى رحلة طويلة لمدة ستة شهور إلى أفريقيا ودار تيمور وقد علقت تشرشل على هذا بقولها: "لقد عشت مع ديفيد وتحملت كل شىء حتى يستطيع هو أن يعمل طوال عشر سنوات، لماذا لا يتوقف هو عن العمل كى أستطيع أنا أن أفعل ما أريد؟" وقد عادت كاريل من هذا السفر ومعها نص مسرحية الاعتراض على الجنس والعنف Objections to Sex and Violence التى أنتجت فى يناير ١٩٧٥ فى مسرح الرويال كورت ثياتر. والمسرحية تركز على أختين من الطبقة المتوسطة، تثور إحداهما على البيئة التى نشأت فيها وتنخرط فى جماعات الإرهاب السياسى، والمسرحية

تكشف بذلك عن الإحباط الذى تحسه العديد من نساء الطبقة المتوسطة، بما فيهم تشرشل نفسها، فى محاولتهن تحطيم الضغوط الجنسية والسياسية التى يرزحن تحتها نتيجة للطريقة التى تربين بها. ولكن على عكس مسرحية المُلاّك، تفتقر مسرحية الاعتراض على الجنس والعنف إلى الترابط والحيوية المسرحية المميزة.

وبدلا من أن تتراجع تشرشل وتقدم الدراما التقليدية، تخطت حدود الخيال المسرحى بإصرار أكثر فى مسرحيتها التالية **الفخاخ Traps**، ففى هذه المسرحية تعيش امرأة وأربعة رجال فى علاقة جماعية، مرنة دون أى قيود. ويصور عنوان المسرحية التناقضات الموجودة بها، فالشخصيات فى حالة شلل بسبب الفوضى التى تخلقها هذه العلاقة الجماعية وهذا المجتمع ذو القيم النسبية الذى خلقوه. ويعتبر التبادل العشوائى فى علاقاتهم دليلاً على تعدد الأدوار المتاحة فى وقت واحد، وهذه التعددية أساسية فى الرؤية التى تقدمها تشرشل. ولكن المسرحية تعطى للمشاهد عن قصد معلومات متضاربة وتتركها دون تفسير لدرجة تدير رأس المشاهد، وتجد المسرحية نفسها صعوبة فى النجاة من هذه العجلة الدوارة.

واستمرت تشرشل تبحث عن سياق لعملها يمثل تحديًا فنياً وجماليًا، ويتيح لها فى الوقت نفسه أن تعبر عن موقف سياسى متكامل. ولهذا فقد انضمت فى عالم ١٩٧٦ إلى فرقة مسرحية من فرق المسرح البديل وهى فرقة جوينت ستوك Joint Stock company لتقديم مسرحية **الضوء الذى يشع من باكنجهام شاير Light Shining in Buckinghamshire**. وقد أنشأ مسرح الجوينت ستوك فى عام ١٩٧٤ ديفيد هير David Hare، وماكس ستافورد كلارك Max Stafford - Clark، ووليام جاسكيل William Gaskill. وكان هذا المسرح، مثل الأميريكان أوبن ثياتر أو المسرح المفتوح American Open Theatre، يلتزم بمبدأ التدريب الجماعى لكل أعضاء الفريق ونظام العمل الجماعى ويسعى لخلق مسرح سياسى دون أن يتقيد بأفكار معينة. وأثناء التدريبات كان على الممثلين والمصممين، والكتاب والمخرجين أيضًا أن يفكروا فى النص وأن يتحدثوا عنه وعن أنفسهم. وفى

المسرحية الأولى التى أنتجتها الفرقة، وهى معدّة عن مسرحية ويليام هينتون William Hinton فانشين Fanshen قررت الفرقة أن تخلق أنشطة أثناء التدريبات تتخطى محاولة الإبتكار التقنى وتشرك المؤلف مع الممثلين فى بلورة نص العرض. وفى هذه الأنشطة كان يطلب من الممثلين مراراً أن يصفوا ثم يعرضوا ما يعتقدون أنها وجهة النظر السياسية التى يعبر عنها المشهد [٨]. وكان هذا الأسلوب شيئًا نادراً فى المسرح على الرغم من وضوح هدفه ومغزاه. فعندما يتخطى الممثلون التركيز التقليدى على الشخصية الدرامية ورغباتها وأفعالها -كما يحدث فى المسرح الحديث- وتمتد اهتماماتهم إلى توازن القوى، والسلطة، والالتزامات فى إطار مرسوم، يتجه أسلوب العرض دون وعى إلى أسلوب مسرح بريخت Brecht الملحمى. وكان هذا السياق مثاليًا بالنسبة إلى أسلوب تشرشل الذى ينأى عن المذهب الطبيعى ولا يقبل أى تنازلات.

وتصف تشرشل كيف تبلورت مسرحية الضوء الذى يشع من باكنجهام شاير فى المقدمة التى كتبتها للنص المنشور:

"فى البداية تحدثنا أنا وماكس ستافورد كلارك وقرأنا حتى عثرنا على موضوع هو حركة العصر الألفى السعيد إبان الثورة الأهلية. وتلت ذلك ورشة عمل مع الممثلين لمدة ثلاثة أسابيع، حاولنا فيها من خلال الكلام، والقراءة والبحث، والألعاب، والارتجال أن نقترب من القضايا التى يثيرها الموضوع والبشر الذين عاصروه. وخلال الستة أسابيع التالية كتبت النص ثم راجعته وعدلته مع الفرقة أثناء التدريبات التى استمرت خمسة أسابيع .

ومن الصعب أن أصف بالضبط العلاقة بين ورشة التدريب، والنص. فالمسرحية ليست ارتجالية: فهى نص مكتوب، والممثلون لم يخترعوا الحوار. ولكن العديد من الشخصيات والمشاهد مبنية على أساس الأفكار التى توصلنا إليها خلال الارتجال فى الورش وفى التدريبات... ولا يقل عن هذا أهمية تأثير الطريقة التى يعمل بها الممثلون على كتابة النص وكذلك التزامهم ودقتهم وانضباطهم، هذا على الرغم من

أننى أجد صعوبة فى تعريف هذا التأثير. وقد كنت أعمل أنا وماكس معًا، ومع أننى أنا التى كتبت النص فالمسرحية تعتبر نتاجًا للتصور الذى توصلنا إليه معًا."[٩]

وقد أخبرتنى تشرشل بعد ذلك بأربع سنوات أن هذه العملية كانت مثيرة جداً ولكنها كانت متعبة فى الوقت نفسه."فكان العمل شاقًا من جميع الوجوه أكثر من الكتابة بمفردها." ولكن هذا المجهود آتى ثمرته، فقد قوبل كل من العرض المسرحى، والنص بالإستحسان وأثنى الجميع على الدقة والالتزام فيهما. وقد حافظت مسرحية الضوء الذى يشع من باكنجهام شاير على كثير من خصائص أسلوب كل من مسرحيتى المُلاك، والاعتراض على الجنس والعنف - فهى مسرحية قصيرة، ذات مناظر مستقلة على غرار أسلوب بريخت، والأثاث الموجود فيها مجرد منضدة وستة كراسى والقليل من المهمات المسرحية، وهى لاتصور الناحية السيكولوجية للشخصيات، وتتخللها أغانى الفرقة التى تقطع الأحداث وتعلق عليها. ولكنها أيضًا تثير العديد من الأسئلة الجادة التى تعطى المتفرجين تجربة متكاملة عن التغييرات التاريخية فى الماضى والحاضر .

ومن المفارقات التى صاحبت المسرحية أنه على الرغم من أن كلاً من الخلفية التاريخية للمسرحية التى تحدث فى القرن السابع عشر أثناء الحرب الأهلية، وكذلك سياق العرض فى فرقة جوينت ستوك Joint Stock كان يسيطر عليهما الرجال ، فإن هذه المسرحية هى التى رشحت كاريل تشرشل دون أي تردد لأن تكون ضمن المدافعين عن حقوق المرأة. وكان مصدر هذا الترشيح هو الاهتمام الذى أولته تشرشل للظلم والضغوط الجنسية والسياسية التى تعرضت لها المرأة فى الفترة التاريخية فى أواخر أربعينيات القرن السابع عشر فى إنجلترا - وقد وصف هذا الاتجاه الذى أتخذته تشرشل بأنه اتجاه ثورى ومتحرر. فالمسرحية تصر على ملء كل أركان عالمها بالرجال، فلا يوجد سوى خمس نساء ضمن الخمسة وعشرين ممثلاً الذين يقومون بالأدوار فى المسرحية. ولكن هؤلاء النساء الخمس يؤكدن وجودهن بجدارة .

وأكثر هؤلاء النساء غرابة هى هوسكينزHoskins ، وهى امرأة ثرثارة تعتقد دون أدنى شك أن العصر الألفى السعيد على الأبواب، وأنه هو سوف يأتى ويحضر معه

الحرية الاقتصادية والجنسية. وهى تتسامى فى إيمانها، وتسمى الأشياء بأسمائها، وتستعمل فى وصف الزيف والنفاق لغة لا تكن أى احترام للتقاليد الجنسية أو الاجتماعية، وهى تهاجم مرة بعد أخرى بإصرار وبغضب العبارات الزائفة المنمقة التى يستغلها الرجال ذوى السلطة ولا تتركها إلا وهى خاوية من أى مضمون. وتقدم المسرحية أيضًا الشحاذة المتشردة مارجريت براذيرتون، ووظيفتها هنا هى أن تذكرنا بما يمكن أن يؤول إليه مصير هوسكينز لو أنها فقدت إيمانها فى قرب وصول المسيح عيسى. ولكن إيمان هوسكينز ليس إيمانًا تقليديًا على الإطلاق: فعندما تعترض مارجريت براذيرتون على حضور اجتماع دينى قائلة: "لا ، فأنا شريرة، كل النساء شريرات، وأنا - ." ترد عليها هوسكينز: "إن الذى كتب الإنجيل رجل." فبراذيرتون ضحية للفقر، وضحية لتسليمها بمكانتها الذليلة كامرأة . وهوسكينز ضحية لأفكارها الأيديولوجية، ولكنها، ولو مؤقتًا، تجد فى الهدف الذى كرست له نفسها القوة التى تفتقدها براذيرتون.

ومما يستدعى الانتباه أيضًا فى هذه المسرحية هو الشخصيات التى تسمى فقط المرأة الأولى، والمرأة الثانية .... إلخ فهؤلاء النساء يكشفن عن معاناة النساء الفقيرات فى فترة بزوغ المجتمع الرأسمالى آنذاك. وتتمكن هؤلاء النساء من استدرار عطفنا بطريقة موضوعية لا دخل للعواطف فيها - وهذا التأثير الموضوعى يتحقق بواسطة جعل هؤلاء النساء مجهولات الهوية. فنرى إحداهن تهجر ابنها رغمًا عنها لأنها لاتجد لبنًا كى ترضعه. فنساء تشرشل، بالمقارنة لصورة النساء الآخريات خلال فترات الحروب، لايعانين بسبب موت أو هزيمة رجالهن، ولكن لأنهن كن أكثر الخاسرات حين إنهزمت الحركة التى كانت تسعى بصدمه لتحقيق المساواة بين البشر. ففى هذه المسرحية، كما هو الحال فى مسرحية المُلاَّك، لا يمكننا أن نفصل بين الشرور التى تنتج عن الملكية وبين الفقر والخواء فى حياة هؤلاء النساء. فرؤية هوسكينز لفجر عالم جديد تقول بأن هذا العالم: "لن يتملك فيه أى شخص شخصًا آخر، لن يتملك الزوج زوجته ولا الزوجة زوجها". والرسالة التى تريد المسرحية أن توصلها هنا واضحة، ومتوافقة مع المبادىء التى تؤكد عليها المسرحيات النسوية فى السبعينيات، ومع الدراسات التى أجريت

على التعبيرات المتحيزة التى تشتمل عليها لغة الحياة اليومية، أكثر مما كانت فى مسرحيات تشرشل السابقة .

فتشرشل تحدد إتجاهاتها النسوية وتوضحها من خلال أسلوبها المسرحى فى كتابة النص ومن خلال المنظور التاريخي الذى اختارته. ولكى تؤكد على هذه الزاوية الخاصة فى رؤيتها فهى تحث على عدم قيام الممثلين أنفسهم بالأدوار نفسها كلما ظهروا على المسرح. ففى العرض الأصلى الذى قدم على مسرح ترافيرس ثياتر Traverse Theatre فى إدنبره فى عام ١٩٧٦ قام ستة ممثلين بالأدوار الخمسة والعشرين التى تشتمل عليها المسرحية، وكان الممثلون يتبادلون القيام به الشخصيات، فتقدم الشخصية بواسطة ممثل فى أحد المشاهد وبواسطة ممثل آخر فى المشهد التالى. وكان الدافع المباشر لتشرشل فى استعمال هذا الأسلوب هو تقديم صورة أكثر صدقًا للأحداث الجسام مثل الحروب والثورات حيث يمر العديد من الناس خلال نفس التجارب.[(١٠)]
"وعلاوة على ذلك فهذا الأسلوب يعطى صبغة سياسية للتقليد المسرحى الذى يعتمد على "التحول"، والذى بدأ فى المسرح التجريبى فى الستينيات، وتبناه العديد من المؤلفين المسرحيين المناصرين للمرأة فى السبعينيات. ففى "التحول المسرحى" يؤدى الممثل عملين متناقضين: فهو يتنكر للعملية السحرية التى يتحول بها الممثل إلى شخصية ما، ولكنه أيضًا يعيد صياغة هذه الشخصية فى شكل جديد دون أن يحاول أن يخفى عملية التحول التى تعرضت لها الشخصية.[(١١)] ففى تدريبات ومشاهد التحول المسرحى يغير الممثلون تدريجيًا وبمهارة فائقة أقنعة وجوههم، ونبرات أصواتهم، والمتعلقات التى يوحون لنا من خلال التمثيل الصامت أنها خاصة بهم. ففى مسرحية تشرشل الضوء الذى يشع من باكنجهام شاير - كما فى مسرحية نتوزك شانج Ntozake Shange للفتيات الملونات **For Colored Girls**، ومسرحية ميجان تيرى الذهاب والعودة - يتطلب النص هنا التحول فى الأدوار حتى يستطيع أن يؤكد على أن هذه القصص قديمة وتحدث للعديد من الناس، وحتى يستطيع أن يرفض النسق التراتبى القديم فى العمل المسرحى. فالتحول المسرحى يتطلب تركيزاً شديداً ودقة متناهية، ويذكرنا بأن الرهبة التى نحس بها تجاه الممثل مستمدة ولو جزئيًا من

إدراكنا أننا من الممكن أن نصبح أشخاصًا آخرين، وبأننا من الممكن أن نتغير. ولكن "التحول" يؤكد أيضًا على طبيعة العرض المسرحي الجماعية، وعلى اعتماد كل من على خشبة المسرح على بعضهم البعض، كما يكبح ويقلل أيضًا من أهمية الرغبة في التعاطف مع نجم معين - أو قائد - والإعجاب به. ويمكننا أن نفهم السبب في أن هذا الأسلوب قد حافظت عليه واسكتشفته وتوسعت في استخدامه المجموعات المسرحية النسوية، والكاتبات المسرحيات النساء، فهذا الأسلوب يتسق مع الكفاح ضد تسلط الرجل.

ونستطيع أن نرجع العديد من الملامح الجديدة في أعمال تشرشل الحديثة الى الرؤية التاريخية التي طرحتها في مسرحية الضوء الذي يشع من باكنجهام شاير وإلى أسلوب التحول الذي وظفته فيها، ولكن هذه الرؤية لم تظهر بصورة جلية وواضحة سوى في مسرحيتها التالية **فينيجر توم (أو القط خل) Vineger Tom**، وهي المسرحية التي ظهرت في الوقت نفسه مع مسرحية الضوء الذي يشع. فقد حولت تشرشل انتباهها مرة أخرى إلى انجلترا في القرن السابع عشر وألقت الضوء على المجتمع في ذلك الوقت حيث كان كره النساء misogyny يبدو واضحًا في الطريقة المضحكة والمبالغ فيها التي كان يتم بها إدانة بعض النساء بتهمة السحر. فمسرحية فينيجر توم يسيطر عليها شعور بالرعب الشامل من النساء، سواء من جهة الرجال أو من جهة النساء أنفسهن. وهذا الرعب يرجع إلى أسباب شديدة التعقيد. كما تؤكد دوروث «دينيرشتاين Dorothy Dinnerstein : "إن الحقيقة السيكولوجية القاطعة ... وهي أننا جميعًا سواء كنا ذكوراً أم إناثًا، نخاف من قوة إرادة المرأة "[١٢] وهذا هو الدافع الرئيسي لإدانة النساء كساحرات. فالنساء اللاتي أتهمن بالسحر في مسرحية فينيجر توم جريمتهن الوحيدة قد تكون: القدرة على شفاء الآخرين، أو أنهن قد اخترن أن يعشن بلا رجال، أو إجهاض الجنين، أو أنهن يستمتعن بممارسة الحب. ونتيجة لهذه الجرائم يعرض عنهن الناس ، ويعتبرن مصدراً للرعب في المجتمع وبعد ذلك يعذبن حتى يعترفن بذنوبهن ، وأخيراً يتم إعدامهن شنقًا.

وقبل عام ١٩٧٦ كانت كل أعمال تشرشل تتم فى عزلة فهى تقول: "أنا لم أكن أناقش أفكارى أثناء الكتابة، أو استعرضها أمام أى شخص قبل الانتهاء من النسخة الأخيرة المنقحة. "[١٣] "ولكن مسرحية الضوء الذى يشع من باكنجهام شاير، ومسرحية فينيجر توم شذتا عن هذه القاعدة ". فمنذ البداية كتبت مسرحية فينيجر توم بالتعاون مع مونستروس ريجيمنت Monstrous Regiment ، وهى فرقة مسرحية من المناصرين للمرأة ذوى الميول الاشتراكية، وقد تكونت فى عام ١٩٧٥، وكانت غالبيتها من النساء ولكن كان بها بعض الرجال. وقد أخذت هذه الفرقة اسمها من كتيب لجون كروكس John Crox كتبه فى القرن السادس عشر بعنوان "أول صوت للبوق يدوى ضد فرقة النساء المتوحشات". وكانت تشرشل فى هذا الوقت متلهفة على فرصة كى تبدع بالتعاون مع أناس آخرين، كما كانت تريد أن تصل أعمالها إلى جمهور مختلف عن جمهور مسرح الرويال ثياتر كورت، حيث قدمت مسرحياتها السابقة.

وكانت النتيجة هى هذا العمل الذى يعتبر من الأعمال التى تعالج مشاكل المرأة بطريقة مباشرة، والذى يعتبر أيضًا من أكثر أعمالها قدرة على توصيل أفكارها إلى الجمهور. فقد وجدت خلال الأبحاث التى أجرتها "مدى تحيز التعاليم المسيحية ضد المرأة ... والعلاقة بين موقف العصور الوسطى من المرأة، والاتجاهات السائدة نحو المرأة عمومًا إلى الآن". وقد بدا هذا واضحًا بعنف فى المسرحية فى تصوير معاناة كل امرأة من شخصيات المسرحية عندما تحاول أن تتحدى التقاليد المتعارف عليها لما يجب عليه أن يكون سلوك المرأة. وبالمقارنة بأعمالها الأخرى تثير مسرحية فينيجر توم الشعور بالتعاطف مع عدد محدود من الشخصات المرسومة بدقة، ولا تحيط تشرشل الهوية الجنسية لهذه الشخصيات بأى غموض، بل إنها تحددها وتقيم تقابلاً حاداً بينها: فالنساء ضحايا استبداد الرجال، وهن كبش الفداء لفشل الرجال وعجزهم الجنسى حين يرفض الرجال الاعتراف بالنقص. أما أفضل فرصة متاحة للنساء فهى كما تنصح إحدى الشخصيات النسائية فى المسرحية شخصية أخرى: " أنت تتزوجين رجلاً غنيًا، لأن شرفه ومكانته تستلزم أن تكون له زوجة عاطلة لا تعمل شيئًا". وتحذر إحدى أغنيات المسرحية: "إن كل ما تفعلينه ستدفعين ثمنه، لو أنك طفوت فوق السطح":

قــد تــكــونــيــن أمــا ، أو طــفــلــة، أو عــاهــرة
لــو تــذمــرت ســتــتــحــولــيــن إلــى ســاحــرة
لــو أنــك عــرجــاء ســتــصــبــحــيــن ســاحــرة
وأى علامات ، أو أى اختلافات ستجعلك أكثر من ذلك
لـو كـانـت حـلـمـات ثـديـيـك كـبـيـرة فـأنـت سـاحـرة
لــــو أنــــهــــرت فــــأنــــت ســــاحــــرة
فـالـرجـل يـحـبـهـن شـابـات، وشـهـوانـيـات، وفـقـيـرات
لــقــد أشــارات الأصــابــع ، وقــرع الــبــاب
إنـهـم قـادمـون لـيـأخـذوك، هـل تـعـلـمـيـن لـمـاذا ؟ "(١٤)

ولا يقطع أسلوب المسرحية الواقعى فى تسلسل الأحداث سوى الأغانى المشابهة لأغنية "لو أنك طفوت فوق السطح"، وكذلك المشهد الأخير الذى يبدو فيه اثنان من أساتذة علم اللاهوت وهما يشرحان أبحاثهما المستمدة من الإنجيل والتى تشير إلى أن السحرة هن غالبًا من النساء لأن "كل الشرور لا تساوى شيئًا إلى جانب شرور النساء". وقد طلبت تشرشل أن تقوم بهذين الدورين امرأتان فى ثياب العصر الادواردى بأسلوب الميوزيك هول، مما يفضح المعتقدات غير المعقولة والسخيفة عن طبيعة المرأة التى ينشرها من هم فى مراكز سلطة، ويسخر منها فى الوقت نفسه. وقد نجحت هذه الفكرة فى جعل المشهد الختامى للمسرحية مسليًا وطريفًا، لكن الأغانى كان عليها عبء أكبر لم تستطع أن تنهض به بنجاح كامل. لقد كان المقصود من الأغانى التى تؤدى بملابس عصرية أن تصل الماضى بالحاضر وأن تباعد بين المتفرج. وقد تمكنت الأغانى التى كتبتها تشرشل بالتعاون مع هيلين جلافين Helen Glavin من أن تحول الانتباه عن فظاعة الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح إلى الظلم الواقع على المرأة فى هذا العصر. ولكن عدم تقديم هذه الأغانى بطريقة مناسبة قد يحولهن إلى مجرد وسيلة تعليمية لا تتناسب مع المسرح. وقد أرجعت تشرشل السبب فى فشل الأغانى على مسارح نورثهامتون وسان فرانسيسكو إلى ملابس القرن السابع عشر التى قدمت بها الشخصيات هذه الأغانى. فمن الضرورى أن يرى المشاهدون هؤلاء المغنيين فى ملابس

عصرية حتى يمكن التأكيد على الاستمرارية بين الماضى والحاضر، وأن يبدو بوضوح أن الأغانى ما هى إلا تعليق على أحداث المسرحية.

ومسرحية فينيجر توم تتحدث عن النساء وتوجه الخطاب إليهن فى الوقت نفسه ضمنيًا طوال المسرحية ثم صراحة فى أغنية الختام الساخرة التى تخاطب "النساء الشريرات". ونجد نفس هذا الأسلوب بوضوح أيضًا فى المسرحية التالية التى اشتركت تشرشل فى تأليفها، وهى مسرحية برنامج ترفيهى Floorshow، وهى عرض من عروض الكباريه وقدمتها فرقة مونستراس ريجيمنت Monstrous Regiment (الفرقة المتوحشة) ، واشترك فى إعدادها تشرشل، وميشلين واندور Michelene Wandor ، وديفيد برادفورد David Bradford ، وبراين لافيرى Bryan Lavery . وكانت هذه الأعمال أساسًا لعملها الذى بدأته فى عام ١٩٧٨ كمشروع تعاونى أيضًا ، والذى أصبح من أكثر أعمالها نجاحًا من الناحية التجارية ، وهو مسرحية السحابة التاسعة Cloud Nine .

وقد عادت تشرشل بهذا العمل إلى فرقة جوينت ستوك، وإلى عملية الكتابة الجماعية. ومنذ البداية كانت هذه المسرحية تمثل تحديًا للرجال والنساء الذين يقومون بإبداعها وأصبحت عند عرضها تحديًا للجمهور أيضًا اختيار الممثلين لايقوم فقط على الشروط التقليدية التى تتطلب أن يكونوا مناسبين للأدوار التى سيقومون بها، أو على أساس مهارتهم الفنية، بل اعتمد أيضًا على المقابلات التى تتم معهم، حيث كانت توجه إليهم أسئلة عن هويتهم الجنسية. وكان الغرض الأساسى من هذا هو اختيار مجموعة من الممثلين تمثل التنوع العريض للتجارب الجنسية والهوية الجنسية، فلم يكن المطلوب فقط هو رجال ونساء، بل رجال ونساء من الشواذ جنسيًا، ومن الطبيعيين، ومن المتزوجين، ومن العزاب. ولكن حتى بدأ أعضاء الفرقة يتحدثون، ويقرأون النصوص التى تتناول العلاقة بين السياسة والجنس، ويؤدون التدريبات التى تستكشف النوع والجنس أخذوا فى تبادل المعلومات حول تنوع الإمكانات الجنسية، وفى زعزعة هذه التصنيفات، وفى زعزعة هويتهم الجنسية معها .

وكانت كل الفرقة تشترك فى افتراض أن السلطة تكون عادة فى يد الرجل، وأصبحت هذه الفرضية قضية محورية بالنسبة للمجموعة. فكانوا يبتكرون ألعابًا تمثل فيها الأرقام والصور (مثل ورق الكوتشينة) درجات مختلفة من السلطة. وكان اللونان الأحمر والأسود يمثلان بالتتابع الذكر والأنثى. وكان الممثلون يتسلمون البطاقات بطريقة اعتباطية تحدد لهم وفقًا للرقم درجة السلطة التى يتمتعون بها ، وتحدد هويتهم الجنسية. وكان عليهم بعد ذلك أن يرتجلوا الموقف، ويستجيبوا لهذه المواقف حسب السلطة المعطاة لهم. وكان على الشخصيات التى تتلقى بطاقات تجعلهم من الرجال أن يؤكدوا سلطتهم على الذين يتلقون بطاقات تجعلهم من النساء. وكان تحديد النوع (Genre) فى هذه البطاقات أكثر تأثيراً من الهوية الجنسية الأصلية بعيداً عن المسرح، وأكثر تأثيراً من الدرجات التى على البطاقات. وكانت هذه اللعبة تؤكد إتجاه تشرشل إلى عدم التمييز بين مايحدث داخل النفس وما يحدث خارجها. ففى مسرحياتها يسير الصراع النفسى، والصراع الاجتماعى جنبًا إلى جنب وعلى الدرجة نفسها.

ومن خلال الألعاب وهذه الأحاديث وأيضًا من خلال القصص الخاصة بأعضاء الفرقة تمكنت تشرشل من أن تخلق نصًا يؤكد على الصلة الوثيقة بين الظلم الطبقى والظلم الجنسى، ويشكك فى الوقت نفسه فى الأفكار الصارمة التى نتشبث بها فى ادراكنا للناس كرجال أو كنساء فالفصل الأول من مسرحية السحابة التاسعة تجرى أحداثه فى مستعمرة بريطانية فى أفريقيا فى العصر الفيكتورى، والفصل الثانى فى حديقة لندن (London Park) فى العصر الحالى. والشخصيات التى نقابلها فى الفصل الأول تتكون من العائلة الممتدة التى ينظمها ويتحكم فيها كلايف ، الذى يقدم نفسه على أنه "أبو السكان الأصليين هنا ، وأبو أسرتى العزيزة على جداً". ويقدم كلايف أيضًا زوجته بيتى قائلاً: "إن زوجتى تمتلك كل ما كنت أحلم به فى الزوجة المثالية، وكل ما هى عليه الآن تدين لى به". وكلايف، وبيتى، وأطفالهما ، والخادمة السوداء، والمربية، وأصدقاؤهم يقدمون إلينا بطريقة نمطية مبالغ فيها ، أو هكذا يبدو لنا فى بداية المسرحية. ولكن مع تطور الأحداث لاتستمر أى من الشخصيات، سوى كلايف فقط،

فى القيام بتصرفات نمطية ومتوقعة: فبيتى، الزوجة الوفية، تلقى بنفسها فعلا في أحضان أعز صديق لكلايف، هارى باجلى، ويقاسى هارى نتيجة لوفائه لصديقة وحبه لبيتى، ثم يمارس الحب مع خادمة بيتى السوداء، ومع بيتى، ومع ابن كلايف. أما إلين المربية فهى تكشف لنا أن اخلاصها لبيتى ليس مسألة إلتزام من جانبها، ولكنه مسألة عشق شهواني. أما الأرملة مسز ساوندرز فهى تمارس الحب مع كلايف، ولكنها تصر على استقلالها فى مواجهة شهوة كلايف التى لاتشبع. فالفصل الأول ينتهى بطريقة كوميدية بزفاف، ولكنه يواصل مهاجمة توقعات المشاهدين عندما يجدون أن العريس هو هارى صديق العائلة الشاذ جنسيًا، والعروس هى إلين المربية الشاذة جنسيًا أيضًا. وهكذا تحافظ المسرحية من الناحية الاجتماعية والدرامية على الأبنية التقليدية لكنها تنسفها فى الوقت نفسه.

وتعطى الشروط التى تضعها تشرشل لتوزيع هذه الأدوار دروسًا جديدة عن القوة التى يتميز بها المسرح. ففى مسرحية السحابة التاسعة يقوم بعض الممثلين بأدوار تناقض مظهرهم، أو هويتهم، أو حياتهم الحقيقية. ففى الفصل الأول يقوم بدور بيتى رجل، ويقوم بدور ابنها إدوارد امرأة، أما الخادمة السوداء فيقوم بدورها رجل أبيض. والابنة فيكتوريا تظهر على المسرح فى الفصل الأول على هيئة دمية. وهدف تشرشل من هذا هو أن تجسد الغموض والتناقض فى الهوية السيكولوجية للشخصيات. وهذا التوزيع الغريب للأدوار لايقدم خلال العرض كمجرد إشارة رمزية عابرة. فالمخرج تومى تيون Tommy Tune الذى قدم المسرحية فى نيويورك حافظ على استراتيجية تشرشل، وقاوم بحزم فكرة تقديم الشخصيات بطريقةكاريكاتيرية أو متصنعة. والممثلون الذين وزعت عليهم أدوار تناقض حقيقتهم العرقية أو الجنسية كانوا يتلقون تعليمات بأن يؤدوا أدوارهم بالتزام وصدق. وفى الواقع عندما عادت تشرشل إلى نيويورك بعد إفتتاح العرض ببضعة شهور قالت للرجل الذى كان يلعب دور بيتى إن الحركات والإشارات التى أضافها إلى الدور الذى يقدمه لم تعجبها، وشاهد الرجل شريط فيديو، وبناء عليه وافق على رأى تشرشل، وغير طريقة تقديمه للدور. فقد كانت تشرشل تريد أن تخلق لجمهور المتفرجين تجربة مماثلة لتجربتها: ففى لحظة معينة، خلال،

البروفات، تذكرت أنها "نسيت" أن الممثل الذى يلعب دور بيتى رجل، على الرغم من أنه كان يلبس سروالا من الجينز وقميصًا، وله لحية واضحة. والغرض من التغيير فى الأدوار يعود جزئيًا إلى الرغبة فى تذكير المشاهدين بمدى تشابه الرجال والنساء. فعندما يواجه المشاهدون بهذا الوعى، سيعيدون التفكير فى التصنيفات التى يقسمون الناس على أساسها.

ويتطلب الفصل الثانى من مسرحية السحابة التاسعة من المتفرج أكثر من هذا، وأقل أيضًا. فكل من الممثلين يأخذ دوراً جديداً، ولكن شخصية واحدة، وهى ابنة فيكتوريا، كاثى، يقوم بدورها ممثل من الجنس الآخر. (وهذه ليست صدفة، فالذى يقوم بدورها هو الممثل الأبيض الذى قام بدور الخادمة السوداء فى الفصل الأول). وبالإضافة إلى ذلك يُطلب من المشاهدين أن يقفروا مئة عام فى الزمن، فى حين يتقبلون فى الوقت نفسه الوهم الذى يصور عدم تقدم العمر بالممثلين الذين كانوا موجودين فى الفصل الأول سوى خمسة عشر عامًا فقط. فتبدو بيتى كامرأة متوسطة العمر فى طريقها إلى الطلاق من كلايف. وابنتها فيكتوريا قد أصبحت الآن أما هى نفسها، حيث تزوجت رجلا متحرراً يسمى مارتن. أما ابن بيتى وكلايف، إدوارد، فقد كبر وأصبح يعمل بستانيًا فى الحديقة العامة، وأصبح أيضًا يسعى للنجاح كروائى، ويعيش مع صديقه جارى. وعندما تحافظ تشرشل على نفس الأسرة، فى حين تضعها فى عالم مختلف ظاهريًا، فإنها توفر للمشاهد بعض الاستمرارية، وهى توسع أيضًا أفق المشاهدين السياسى. ففى خلال المئة سنة الماضية تغيرت بنية الأسرة، ولكن بخطوات أبطأ من تغير مظاهر الحياة الاجتماعية. ففى عام ١٩٨٢ من الممكن أن ينتهى الحال بفكتوريا بأن تعيش فى منزل به خمسة أفراد: صديقتها لين وأخوها إدوارد، وابنها وابن لين، وكلهم يتشاركون فى الفراش نفسه، ولكن العلاقة بين الآباء والأبناء، وكذلك الأدوار العائلية، والنظرة إلى العمل، والتأكيد على السلطة، كل هذا قد بقى كما هو ولم يتغير منذ العصر الفيكتورى فى انجلترا.

فالمسرحية تصور التاريخ بطريقة مجازية، وتدين الملكية، وتؤكد على قدرة المسرح -على عكس التجارب العادية- على إعادة تشكيل العالم، وهى تقدم بصورة متكاملة العديد من الخصائص الدرامية والسياسية لأعمال تشرشل السابقة. والدراما التى

تقدمها مسرحية السحابة التاسعة، ومثلها مسرحية المُلاّك، هى من نوع كوميديا السلوك التى تنتقد عادات وتقاليد وسلوك الناس، فهى تجعل المشاهدين يضحكون مراراً عندما يتعرفون على النفاق الذى يمارسونه فى حياتهم. وتستخدم تشرشل لغة دقيقة حادة أشبه بوخز الإبر ولا يمكن للمرء أن يفهم مغزى عباراتها إلا إذا قرر رفض الفهم بإصرار.

أما مسرحية تشرشل **فتيات القمة Top Girls** التى قدمت على مسرح رويال كورت ثياتر فى خريف عام ١٩٨٢، وفى نيويورك بواسطة الفرقة نفسها (ثم بعد ذلك قدمتها فرقة أمريكية) فتسير على المنوال نفسه وتهدم توقعات المشاهدين بالنسبة للزمن والتاريخ، فى حين تقدم المشكلات الخاصة بحياة النساء بطريقة أكثر تحديداً مما سبق. ومسرحية فتيات القمة هى نتاج لمسرحيتين كانتا تتصارعان فى رأس تشرشل، وهى تطرح أسئلة أكثر تعقيداً وأوسع مدى عن أدوار النساء. فقد ظلت مجموعة من النساء اللاتى قضين نحبهن تسيطر على خيال تشرشل - وهذه المجموعة مستمدة من التاريخ واللوحات الفنية والأدب: عشيقة يابانية من القرن الثالث عشر، وشخصية فى لوحة لبروجل Brueghel ، ورحالة من العصر الفيكتورى، وشخصية جريزلدا الصبورة من قصيدة للشاعر تشوسر لقد كانت هذه الشخصيات تطارد تشرشل حتى على مائدة الطعام فقررت تجسيدها على المسرح واستضافتها على مائدة عشاء بدعوة من مارلين وهى مديرة إحدى وكالات العمل الكبيرة. والصورة الأولى الممتدة للمسرحية تشبه لوحة فنية بصرية ولغوية لمارلين وضيوفها على مائدة العشاء الرسمية الطويلة، الممتدة فى حجرة خاصة بأحد المطاعم. وهذه المقدمة هى صورة درامية للمجتمع التاريخى تنتسب إليه مارلين.

والدراما الأخرى التى تحتل مركز المسرحية بعد ذلك تتعلق بمارلين وعلاقتها بأختها التى تنتمى إلى الطبقة العاملة، وابنة أختها "البطيئة الفهم" ذات الستة عشر عامًا (التى سنكتشف بعد ذلك أنها ابنة مارلين)، والمرأة "القوية، المفعمة بالحيوية التى تعمل فى خدمة مازلين". فكل الشخصيات فى مسرحية فتيات القمة من النساء،

وتلعب أدوارهن النساء. وكل من هؤلاء الممثلات - ما عدا الممثلة التى تقوم بدور مارلين - تقدم العديد من الأدوار، وبهذا يوحدن مضمون المسرحية المتنوع، ويوحين ببراعة باستمرارية تاريخ النساء. وثبات الممثلة التى تقوم بدور مارلين وحدها على حالها دون تغيير لم يكن مجرد قرار برجماتى من جانب تشرشل، بل كان اختياراً يهدف إلى الإيماء بأهداف مارلين المحدودة.

وقد مدح بعض النقاد مسرحية فتيات القمة للتجديد الدرامى الذى حققته، وأدانها نقاد آخرون لأنها تثير حيرة وبلبلة أكثر من اللازم لدى المشاهدين. ففى مسرحية السحابة التاسعة تتحرك مشاعر المتفرج أمام صراع بيتى لإعادة خلق نفسها -هذا على الرغم من عدم ارتياحه لتعدد الأنماط الجنسية- خاصة حين تلتقى قرب نهاية المسرحية مع شبح ذاتها القديمة التى ظهرت فى الفصل الأول. أما فى مسرحية فتيات القمة فلا يتعرض المشاهد فقط للبلبلة التى يسببها هدم تسلسل الأحداث، ولكنه لا يجد أيضًا شخصية نسائية متسامية. ومارلين : مثل ماريون فى مسرحية المُلاك، امرأة لايستهان بها، ولكنها أيضًا امرأة تتقبل نموذج النجاح الذى يقدمه الرجل كنموذج مثالى، وهى لذلك ليست الشخصية التى من المفروض أن نعجب بها.

إن الشخصيات النسائية التى تثير خيال تشرشل هى الشخصيات التى لا تحقق نصراً سهلا على قيودهن ومخاوفهن. ولهذا فقد انزعجت حين حدث تغيير فى النص عندما عرضت مسرحية السحابة التاسعة فى نيويورك، وانتقل حديث بيتى المؤثر عن اكتشاف الذات من سياق مشهد محايد إلى آخر المسرحية مما جعله يوحى بمستقبل مشرق للمرأة تحقق فيه إمكاناتها ويكتسب رنة إيجابية وهو مالم تقصده تشرشل. وقد ناضلت تشرشل مع الموضوع نفسه فى مسرحية فتيات القمة. فالأختان تتمكنان من تصفية صراعهما على الابنة، أما الابنة نفسها فقدرها هو أن تقضى حياة تعسة لا تستطيع فيها أن تحقق احترامها لذاتها، ولا أن تنشىء علاقات اجتماعية مع الآخرين. فالإبنة تتعثر وهى تنزل من على سريرها لتقف فى وسط المسرح فى آخر مشاهد المسرحية، وتطلق صيحة مرعبة أخيرة تعبر عن الوحدة والحاجة. فآخر ما يحسه

المشاهدون هو هذا الشعور اليائس. ومع أن مسرحية فتيات القمة تثير فى المشاهد العديد من الأحاسيس، فإن هذه النهاية لاتوفر للمتفرج الأمل الذى كان يبحث عنه.

ونفس نغمة اليأس هذه ، وكذلك المشاكل الطبقية التى لاتجد حلا فى مسرحية فتيات القمة تعيد مسرحية تشرشل **المستنقع Fen** ترديدها. وهذه المسرحية أنتجت بعد شهر واحد فقط من افتتاح مسرحية فتيات القمة. وقد استمرت تشرشل فى تطوير أسلوب العرض الذى يقوم على التحول فى هذه المسرحية. فهى تبنى المسرحية حول اثنين وعشرين شخصية يلعب أدوارهن خمس نساء ورجل. وتعد المسرحية نموذجًا أوليًا للدراما النسوية التى تتناول الطبيعة كموضوع فالمستنقع هنا هو موضوع المسرحية. ففى إفتتاحية المسرحية التى يلقيها رجل أعمال يابانى، وتؤديها امرأة، نعلم عن تاريخ الاستغلال الطويل لأرض المستنقعات الإنجليزية هذه. فقد استردها رجال الأعمال من "الأسماك وثعابين البحر"، وتملكها الآن شركات "إسو، وجالافير، وإمبيريال توباكو، إكويتيبل لايف" ومؤسسة يابانية أيضًا.

والناس الذين يملأون هذا الحيز الطبيعى هم من النساء العاملات فى هذه الأرض. ويتردد يأسهن، وفقرهن، وأحلامهن كألحان مستوحاة من نغمة وحيدة وهى النغمة التى تنتهى بها مسرحية فتيات القمة فالمسرحية تقدم من خلال عشرين قصة وفى نسيج واحد غير متقطع الضغوط التى تتعرض لها المرأة كامرأة، والضغوط التى تتعرض لها المرأة والرجل كعمال. ومحور المسرحية يقوم على الأجيال العديدة لهؤلاء النساء العاملات. فالصراع من أجل التغيير غير مجدٍ لهؤلاء الفتيات كما كان الحال بالنسبة لأمهاتن وجداتهن. فكما توحى "أغنية الفتيات" لايوجد أى نموذج للتغيير أمام هؤلاء النساء اللاتى يخشين مغادرة القرية، ولكن كل ما يستطعنه هو أن يحلمن بأن يصبحن طباخات، أو مصففات للشعر، أو ربات بيوت، والقدرة على التحمل والصبر هى مفتاح حياتهن، أما السبيل الوحيد للهرب فهو الانتحار.

وهناك عدد من الموضوعات المستمدة من مسرحيات تشرشل السابقة تتكرر فى مسرحية المستنقع، بالإضافة إلى الرؤية الكئيبة للماضى فإن أقوى شخصية نسائية فى

المسرحية، وهى نيل، تذكرنا بالنساء اللاتى أتهمن بممارسة السحر فى مسرحية فينيجر توم. "فنيل تفكر مثلهن"، ونتيجة لهذا يعتبرها الآخرون "مثيرة للغرائز الجنسية" 'morphorodite' . والناس والممتلكات والعقارات فى مسرحية المستنقع، كما فى مسرحية المُلاّك، هم أجزاء مكملة لبعضها البعض فى إطار النظام الاقتصادى، ولكن فى هذه المسرحية نرى أن التوازى بينهما ليس مجازيًا ولكنه حرفى. فعلاقة الأخوة بين النساء تمثل هنا مصدر قوة لهن كما كانت فى مسرحيتى السحابة التاسعة وفتيات القمة، ولكن مسرحية المستنقع تتناول بصورة أكثر صراحة ومباشرة عدم كفاية إقامة المجتمعات النسائية كحل لمشاكلهن. فجماعة النساء المتدينات اللاتى يساندن بعضهن البعض فى حالات الإجهاض والتعرض للأذى على أيدى الرجال يوفرن لبعضهن البعض أكثر مما تستطيع كل منهن أن توفره لنفسها بمفردها، ولكن القادم الجديد إلى المجموعة يلاحظ توا أن هؤلاء النساء يؤكدن أيضًا لبعضهن البعض أنهن مجرد "نفايات".

ويؤكد غياب أى نوع من الاستراتيجية الإيجابية لتغيير هذه العبودية الكئيبة التى نراها فى مسرحية المستنقع ما يردده النقاد عن أعمال تشرشل. وعن هذا تقول تشرشل: "إنهم يتهموننى بأننى متفائلة أكثر من اللازم، ومتشائمة أكثر من اللازم ... وبأننى أركز على الناحية الجمالية والفلسفية، ولا أهتم بدرجة كافية بالناحية السياسية". وعلى الرغم من أن مسرحياتها تكشف عن ماضى وحاضر هذا العالم الذى لا تتوقف فيه النساء عن المعاناة دون أن يجدن وقتًا للتفكير فى حالهن، فإن هذه المسرحيات مثل مسرحيات تيرى ميجان، لا تقبل هذا البؤس كشىء محتوم. فتشرشل، وعلى الأخص فى المسرحيات الثلاث الأخيرة، تجاهد كى تثير غضب المشاهدين من خلال اللغة والصور التى تعطى المتفرج القدرة على أن يأخذ إجراءات خارج المسرح. ففى نهاية مسرحية المستنقع تعبر نيل خشبة المسرح على رافعات خشبية وتخبرنا أنها فى حين كانت تتجول فى المستنقع، وكلمتها الشمس : "لقد قالت ارجعى، ارجعى". ورددت عليها قائلة "لن أرجع من أجلك ولا من أجل أى مخلوق آخر".

ولا أعتقد أن تشرشل بدورها سوف تقبل التراجع. بل ستمضى فى مشروعها المستمر والمتنامى لمراجعة تاريخ الماضى والحاضر؛ وهى فى هذا تجعل محاولة صنع

تاريخ جديد -للمسرح وللمجتمع- تبدو أمراً ممكنًا بل أمراً ضروريًا فمحاولات تشرشل العاجلة لمراجعة تاريخ الماضى والحاضر تجعل إيجاد تاريخ جديد يبدو كشىء ممكن بل ضرورى أيضًا. ولكننا يجب أن ننتظر مسرحياتها التالية لنعرف صورة المستقبل، ولكن من المؤكد فى ضوء عملها السابق أن هذا المستقبل سيكون: "مقلوبًا رأسًا على عقب عندما تصل إلى السحابة رقم تسعة".

الفصل الخامس
شبكة من الكاتبات المسرحيات

فى خلال الستينيات، وأثناء بزوغ الحركة النسوية تدريجيًا فى الولايات المتحدة وبريطانيا، وأثناء ما كانت ميجان تيرى فى نيويورك وكاريل تشرشل فى لندن تعطيان رؤيتين متميزتين للدراما النسوية، كان هناك عدد آخر من النساء يكتبن مسرحيات مستوحاة دون أى تردد من وعيهن بالنساء، ومن كونهن نساء. وفى البداية كانت معظم هؤلاء الكاتبات من الأمريكيات، وكان عدد منهن يعتبر الأعمال التى ينجزنها صياغة لنوع جديد من الدراما. وبين أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وكلما ظهرت مسرحية نسوية جديدة - غالبًا فى نيويورك على مسرح جدسون بويت، ومسرح كافى لاماما - كلما امتدت شبكة الاتصال بين الكاتبات النساء اللاتى وجدن فى عمل كل منهن نضالا من أجل هدف واحد مشترك. وقد ساندت ستة من هؤلاء الكاتبات بعضهن البعض عندما كون فى عام ١٩٧٢مجلس المسرح النسوى Women's Theater Council ، وهن ماريا إرين فورنس Maria Irene Fornes ، وأدريان كندى Adrianne Kennedy ، وروشيل أوينز Rochelle Owens ، وجولى بوفاسو Julie Bovasso ، وروزالين دريكسلر Rosalyn Drexler ، وميجان تيرى Megan Terry ، وكان الغرض من هذه المنظمة هو تشجيع ومساندة إنتاج المسرحيات التى تكتبها النساء. وفى نفس هذا الوقت كانت هناك خيوط أخرى تمتد لتصل بين فرق مسرحية نسوية أخرى، وكاتبات أخريات استلهمن أعمالهن من الحركة النسوية، ومن نهضة الفنون السوداء. فقد أبدع عدد من الكاتبات مسرحيات متنوعة تكشف فى مجموعها عن نمط معين وفكر لا يمكن إغفاله. وانبعثت من هذه المسرحيات النسوية مجتمعة نغمة ثابتة وموحدة تؤكد وجودهن، وتسجل احتجاجهن. فمن وجهة نظر هؤلاء الكاتبات تعتبر المسرحيات التى تكتبها المرأة فريدة فى نوعها، ليس فقط لأن اللاتى يكتبنها من النساء، ولكن لأنها تضيع الفرضيات الأساسية التى

تقنن رؤية البشر لأدوارهم فى الماضى والحاضر موضع التساؤل.

وكانت معظم النساء اللاتى كون شبكة الاتصالات هذه من مواليد أوائل الثلاثينيات، وكبرن خلال سنوات الكساد والحرب، وبدأن يكتبن فى أوائل الخمسينيات، وكن فى سن المراهقة عندما كانت صور المعاناة تحيطهن ولايمكن الهروب منها. وتنعكس فترة المراهقة هذه التى مزقها الصراع، والانفجارات التى دوت خلال الحرب العالمية الثانية فى أعمالهن، فيبدو هذا التمزق فى المسرحيات التى لا تتتابع فيها الأحداث حسب تسلسل وقوعها، وفى طغيان الأسلوب السريالى والصور المبالغ فيها على أعمالهن. ويبدو واضحًا فى أعمالهن أيضًا وفى التعليقات التى يدلين بها تأثرهن بالأسلوب السينمائى. فالمعانى التى يعبر عنها مسرحهن تنبع من التصادم بين الشخصيات والصور والسياق المختلفة، بدلا من أن تنبع من حل الخيوط المتشابكة فى حبكة المسرحية. فشخصيات هذه المسرحيات تجاهد للوصول إلى الحقيقة من خلال "التحول"، وليس عن طريق آليات المسرح التقليدية مثل الاكتشاف، والإدراك. وسواء كانت هؤلاء الكاتبات من الطبقة المتوسطة أو الطبقة العاملة – وهن فعلا من هاتين الطبقتين – فإن عالم "حجرة الجلوس" الواقعى والآمن الذى لايتغير، لا يتناسب مع الرؤية التى كن يردن تقديمها على المسرح.

ومن بين جميع المسرحيات التى طرحت هذه الرؤية الصعبة، والتى تثير القلق أيضًا أحيانًا كانت مسرحية **ميرنا لام Myrna Lamb ولكن ماذا فعلت من أجلى مؤخراً؟ But What Have You Done For Me Lately?** هى أول مسرحية تثير اهتمامًا عالميًا، وتؤخذ كمثال لمسرح السبعينيات النسوى. فبحلول أواخر الستينيات كانت مسرحيات ميجان تيرى إهدئى يا أمى والذهاب والعودة، ومسرحية دوريس ليسينج Doris Lessing **اللعب مع النمر Playing with a Tiger**، وكذلك الدراما التى تقدمها كاريل تشرشل فى الراديو، قد اكتسبت جمهوراً متزايداً من النساء والرجال الذين كانت "توقظ وعيهم". ولكن لم تتمكن أى من هذه المسرحيات من أن تصدم المشاهدين كما تمكنت مسرحية ماذا فعلت ن أجلى مؤخراً؟

فكما قالت أنسلمًا ديلوليو Anselma Dell'Ollio ، مديرة مسرح نيو فيمينست ريبيتورى ثياتر New Feminist Repertory Theater . (مسرح الربرتوار النسوى الجديد) ، والتى أخرجت العرض المسرحى الأول للمسرحية، كان المشاهدون طوال العشرين دقيقة التى استغرقتها العرض مندمجين بشدة فيما يرونه أمامهن: "فكانوا يطبقون أيديهم ويعضون على أناملهم، ويمدون رقابهم كى لا تفوتهم أى كلمة، وكان هذا هو المنظر المعتاد".(١)

ولكن مسرحية ماذا فعلت من أجلى مؤخراً ؟ كانت وما زالت تصيب المشاهد بالصدمة، على الأقل بسبب الفكرة الخيالية التى تدور حولها المسرحية، حيث يتوسل رجل يحمل جنينًا فى أحشائه إلى المرأة الطبيبة كى تجرى له عملية إجهاض. وتعتمد المسرحية هنا على أحد التقاليد الرئيسية التى تنبع من المسرح النسوى: فالمسرحية تعتمد على عكس الأدوار فى توصيل المعنى الذى تريده. فهذا الرجل فى وضع من المفروض أن تعانى منه المرأة فقط، واستجابته لهذا الموقف يمكن ربطها باستجابة عدد لايحصى من النساء يواجهن احتمال وصول طفل غير مرغوب فيه. وقلب الأدوار هنا لا يتطلب من الممثل أن يلعب دور الجنس الآخر، ففى أعمال لام يلعب الممثل الرجل دور رجل. ولكن أنشطة هذا الرجل ومسئولياته تنحرف عن موضوعها جذريًا كما يحدث، ولو بدرجة أقل، فى مسرحية تشرشل الُملاك.

ولا يمكن إنجاز مثل هذا التغيير بطريقة مقنعة سوى على خشبة المسرح، فعلى الرغم من أنه يثير حيرة المشاهدين، ويناقض ما يتطلبه العقل والمنطق، فإن الصورة التى تقدمها لام لا تخرج تماما عن الحدود التقليدية للمنطق المسرحى، وإنما توسعها فقط، فجمهور المسرح قد تقبل لمئات السنين شخصية كاليبان الغريبة التى رسمها شكسبير بصدق مسرحى فى مسرحية العاصفة وجعلها مخلوقًا غريبًا لم تلده امرأة، ولكن ولدته ساحرة تسمى سيكوراكس Sycorax. ونحن لسنا فى حاجة كى نمد بصرنا أبعد من ذلك كى نتقبل شخصية الرجل الذى ينتظر مولودا ، فكل أنواع المخلوقات من الممكن أن تعيش على المسرح.

ولكن استراتيجية لام تعتمد اعتمادا مضاعفا على قدرة المشاهدين على تعطيل عدم تصديقهم لما يحدث. فلسنا نحن الذين نجد صعوبة فى أن نصدق لمدة عشرين دقيقة أن هذه الشخصية التى تم تعريفها بأنها "رجل" تحمل طفلا. فالصراع الذى تقوم عليه المسرحية التوتر الذى نشعر به كمشاهدين ينبعان من أن هذا "الرجل" يجد صعوبة كبيرة فى تقبل حالته ودوره. ففكرة لام هنا بسيطة، وتقوم بلا خجل بمهمة تعليمية: فتقبلنا للحجج التى يسوقها هذا الرجل لاجراء الإجهاض فى حالته هذه يستلزم تقبلنا لهذه الحجج والشروط نفسها بالنسبة للمرأة. فالأهمية التى يدعيها الرجل لعمله، والألم الجسمانى الذى سيعانى منه، وعدم استعداده لدور الأمومة، واضطراره لتحمل نبذ المجتمع له، كل هذه حجج مطابقة تماما للحجج التى تسوقها المرأة التى تريد أن تجرى عملية إجهاض.

إن مسرحية ماذا فعلت من أجلى مؤخرا؟ مسرحية أخلاقية تجادل ضد فرض الأبوة أو الأمومة على أى أنسان. وبصرف النظر عن نجاح المسرحية فى إقناع المتفرج بوجهة نظرها أم لا فقد عاشت فى ريرتوار المسرح لأنها نجحت فى تشويش وخلخلة فرضياتنا عن الصفات الطبيعية، التى تميز حياة النساء والرجال. وهى مثل مسرحية المُلاك لتشرشل تقود المشاهدين إلى التساؤل عن أسباب الصعوبة التى تجدها فى الإنصات إلى أية آراء مالم تأتى على لسان رجل.

ولكن من سوء الحظ أن فكرة الرجل الذى ينتظر مولودا كانت عنيفة لدرجة أنها حجبت الحبكة الثانوية فى المسرحية، والمسرحيات الأخرى التى قدمتها لام حول الفكرة نفسها. فطوال مسرحية ماذا فعلت من أجلى مؤخرا؟ لا نشهد فقط الحوار الذى يدور بين الرجل الذى ينتظر طفلا والمرأة الطبيبة، ولكننا نشهد أيضًا لعبة تسلط جنسى صامته بين جندى وفتاة، يعتدى فيها الجندى على الفتاة بصورة رمزية، ثم يُجرح كلاهما. وهذا التوظيف المسرحى للصور والأحداث المتوازية بأسلوب المونتاج الموازى الذى استعارته المؤلفة من تقنيات السينما يوسع مجال المعانى التى تعبر عنها المسرحية لتشمل موضوعًا جوهريًا يتعلق بالسلطة والعنف فى علاقات الرجال والنساء. وهذا

المشهد، مثل المشاهد التى وظفتها تيرى فى مسرحية فييت روك، لو كان قدم بمفرده كمشهد تمثيل صامت Mime لكان تأثيره أقل بكثير، لكنه هنا يتحاور مع الحوار الطويل الذى يجرى بين الطبيبة والرجل الحامل ويدفعنا إلى المقارنة.

أما المسرحيات القصيرة التى تلت مسرحية **ماذا فعلت من أجلى مؤخرا؟**، وهى مجموعة مسرحيات للام بعنوان **سكايكلون زيد Scyklon Z**، فالمفروض أن يعرضوا كمسرحية واحدة. وكل من هذه المسرحيات تستعمل حوارا ذا طابع تعليمى مصحوبا بصور بصرية مقبضة ومثيرة للمشاعر. فصاحب العمل فى مسرحية **محل الجزار The Butcher Shop** يناقش الرجل ببرود فى موضوع العجز الجنسى لهذا الرجل، وحياته المحطمة. ويحيط بهما أثناء هذه المناقشة: الجثث، والخطاطيف، والسكاكين، والسواطير. وعلى الرغم من أن الحديث لا يتطرق الى الأدوات المدمرة بطريقة مباشرة، فإنها تؤدى الغرض منها كوسيط يساعد المتفرج على فهم حالة الرعب من الحاجات الحسية ومن النساء التى تسيطر على حياة العديد من الرجال. وفى مسرحية **الخادمة والسيدة The Serving Girl and the Lady** نشهد عرضا مماثلاً للعبة السيطرة والخضوع بين امرأتين. ويتخلل الحوار بينهما حركات "نسوية مثل: تثبيت الباروكة، والمريلة ذات الكرانيش، وقطع المجوهرات، المشدّ المبطن، أو انهماك الخادمة فى عملها وهى تكنس وتنظف، وتخيط...إلخ." وفى مسرحية أخرى للام من فصل واحد، وهى مسرحية **تحت ظلال محرقة الموتى In the Shadow of the Crematorium**، نرى صورة ذات بعدين لجنين شائه التكوين محفوظ فى برطمان معملى كبير الحجم بدرجة غير عادية، وتستغل المسرحية هذه الصورة كمقابل بصرى لمشهد الغواية القديم قدم الزمان بين مديرة المعمل الجادة وشريكها، الرجل ذو الكلام المعسول الذى يتصرف كإله.

وتهاجم كل من هذه المسرحيات القصيرة الزواج، والتملك، والملكية فى كل مجالات الحياة باعتبارها أنشطة تسهل تدمير النفس. ولكن قلة من هذه المسرحيات فقط هى التى تنجح فى تحقيق التكامل بين الإشارات اللغوية والإشارات البصرية- أى بين اللغة

والصورة، وبالتالى يقترب أسلوب تقديمهما من أسلوب العروض الفنية التى يجب فيها على المشاهد أن يخلق القصة من خلال إيجاد صلات وروابط بين عناصر المكان وبين السلوك البشرى. ويبتعد عن أسلوب المسرح التقليدى الذى تقيم هذه الروابط مسبقًا.

وبالمقارنة بهذا الأسلوب نجد أن إحدى مسرحيات لام الطويلة وهى مسرحية مود دونا Mod Donna، التى قدمتها نيويورك شكسبير بير فيستيفال New York Shakespeare Peare Festival · لأول مرة فى عام ١٩٧٠ قد لجأت الى أسلوب مسرحى معاصر ووظفته كصورة وسيطة: وهو أسلوب المسلسلات التلفزيونية Soap-Opera . وتحمل المسرحية عنوانا آخر هو مسلسل تلفزيونى موسيقىّ من عصر غزو الفضاء يتخلله الإعلانات A Spase-Age Musical Soap Opera With Breaks for Commercials. وتستخدم مسرحية مود دونا الأفلام، والفيديو، والصور الفوتوغرافية، وديكور تقليدى مبالغ فيه لحجرة معيشه لتسخر من النفاق والمحاولات الفاشلة التى تسعى لتحقيق الحرية من خلال المفاهيم السائدة عن التحرر الجنسى فى أواخر الستينيات. ونري فى هذه المسرحية المثلث الغرامى الأبدى وهو يتولد هنا من أدوار السيد - والخادم، ونري هذا الثالوث وهو يمر خلال كل الصراعات والقرارات المتوقعة من ثلاثة أشخاص متورطين فى علاقة غرامية سطحية ومتحررة، وتشمل هذه التطورات الطفل الذى تحمله مادونا نتيجة لهذه العلاقات. وتتخلل مشاهد المسرحية التى تصور على غرار أوبرا الصابون الحياة الفجة للطبقة فوق المتوسطة المتحذلقة، أغان وتعليقات يقوم بها كورس من النساء اللاتى يعترضن على وقوعهن فى حبائل الأدوار المخصصة للنساء، والتى تتقبلها النساء. وتلعب هذه الأغانى أيضًا دور الفواصل بين المشاهد. وتشغل نساء الكورس الحيز نفسه الذى تشغله الإعلانات فى التمثيليات التلفزيونية، وتدريجيا يسيطر هذا الكورس على المسرحية تماما كما تسيطر الإعلانات على التليفزيون. وتكون للكورس الكلمة الأخيرة فى مسرحية مود دونا: وهذه الكلمة هى اعتراف بمشاركة النساء فى الدعارة، وصراعهن من أجل "السيادة". أما كلمتهن الأخيرة، والتى يرددنها ثلاث مرات، فهى "التحرير".

وبالنسبة إلى لام، مقارنة بالعديد من الكاتبات الأمريكيات، يعتبر نداء الحرية هجوما على الرأسمالية نفسها كنظام يسمح باستمرار الظلم الاقتصادى والشخصى من خلال مؤسسات مثل مؤسسة الزواج. ففى مسرحية مود دونا، كما فى العديد من مسرحياتها، تقدم لام الفوارق الطبقية التى تسير فى خط مواز مع عدم المساواة فى السلطة في العلاقات بين الرجال والنساء. فالصيحة التى تطلقها لام مشابهة لتلك التى تطلقها ميشيلن واندور وغيرها من المناصرات للحركة الاشتراكية النسوية فى انجلترا، فهى تنادي "بالثورة الشاملة....التى ستحرر الأنثى فى الجنس البشرى حتى يتمكن الذكر من هذا الجنس من أن ينضم الى أخته فى الإنسانية انضماما كاملا ومجيداً.[(٢)]

وبينما تتميز لام عن الكاتبات المعاصرات الأمريكيات بارتفاع صوتها ونبرتها الحادة، وبالرؤية السياسية الخاصة التى تتبناها، فهى تشارك أخواتها الكاتبات فى مجموعة الصور التى تقدمها، وفى إدراكها لملاءمة الكورس للمسرح النسوى. فمسرحية سوزان يانكويتز Susan Yankwitz مسرحية السلخانة **Slaughterhouse Play**، التى كتبت فى الفترة نفسها، هى المسرحية النسوية الثالثة التى تمثل قطع اللحم المذبوحة فيها الاستعارة الرئيسية للمسرحية (المسرحيتان الأخريتان هما مسرحية تشرشل الُمّلاك، ومسرحية لام محل الجزار). تكثف يانكويتز هنا استعارات اللحم والذبح لتطرح رؤية جروتسكية لمجتمع يقوم فيه الرجال البيض فعلاً بإخصاء الرجال السود وبيع أعضائهم التناسلية فى المدبح كلحمة ممتازة. أما النساء فهن غائبات عن مراكز السلطة، ويتعرضن الظلم نفسه الذى يقع على الفقراء والسود. تنتقل هذه المسرحية بسلاسة محيرة بين الأحداث الواقعية التى تحدث فى حياة الشارع اليومية للسود الأمريكيين، وبين هذا المجزر السيريالى حيث يستمتع مجلس الادارة المكون من الرجال البيض ماديا ولغويًا بإنتاجهم من اللحم.

وتستمد يانكويتز الشرارة التى تشعل جذوة هجومها على المجتمع الأمريكى من جذور نشأتها فى نيووارك Newark، ونيوجرسى، وهما من أسوأ الأماكن التى

تعرضت للاضطرابات العنصرية فى التاريخ الأمريكى. وقد تلقت تعليمها أصلا فى الفن الدرامى فى مدرسة ييل للدراما Yale School of Drama التى تمثل التيار الرئيسى فى التدريب المسرحى، وفى مسرحية **المحطة الأخيرة Terminal**، والتى كتبتها بالتعاون مع المسرح المفتوح (كما حدث فى مسرحية السلخانة وفى عشرات المسرحيات التى كتبتها يانكويتز) استمر اهتمامها بأدوار النساء ولكنه لم يقدم منفصلا عن القضايا الأخرى. وفى هذه المسرحية يتبادل الرجال والنساء الذين يقومون بالعرض أدوار الرجال والنساء، وتقدم على الأخص تصرفات النساء بصورة قوية: وهن "يتحركن من المطبخ إلى الحمام / ومن الحمام إلى حجرة النوم" أو "يأكلن على الرصيف/أو يمضغن اللبان على الرصيف". ولكن الجملة التى تمثل مفتاح النص تنطبق على الرجال والنساء بالدرجة نفسها، وهى "إن الحكم على حياتك يوجد فى حياتك نفسها".

ويبدو مثل هذا الغضب من عدد الضغوط والظلم الطبقى، والعنصرى، والجنسى واضحا أيضا فى أعمال أدريان كنيدى Adrienne Kennedy ، وهى المرأة السوداء الوحيدة بين الذين أسسوا مجلس المسرح النسائى Women's Theater Council. وقد نالت كنيدى الشهرة فى أول الأمر كأحد الأصوات البارزة التى ساهمت فى ميلاد المسرح الأسود فى الستينيات، ومن المفارقات أنه أعيد اكتشافها فى السبعينيات ككاتبة مسرحية نسوية. ومقارنة بأعمال الكاتبات السود الأخريات المناصرات للمرأة اللاتى ظهرن مؤخرا لا نجد فى أعمال كنيدى أى صراع أو تناقض بين وجهتى النظر هاتين: فالشخصية الرئيسية فى أشهر مسرحية لها وهى مسرحية **بيت غريب لأحد الزنوج Funnghouse of a Negro** هى امرأة سوداء تدعى سارة، وقد أعلنت هذه الشخصية نوايا المسرحية وهى تناجى نفسها عند أول ظهورها:

ستفترضون أننى أعبث بكم، أسخر من ذكائكم، وأتناول أشياء عويصة، وأنكر وجود أى صلة بيننا ثم فجأة، وفى لحظة معينة، أكشف عن صلة مذهلة تحطم قلوبكم. أنتم مخطئون. فقد مضت الأيام التى كانت توجد فيها روابط بين الأماكن

والشخصيات والموضوعات، تلك الروابط التى تحتويها فى القصص التى تجدونها على أرفف المكتبات العامة.

لن تجدوا هنا موضوعًا، ولا تصريحات... قد أحاول أن أصل بين العناصر الأفقية، كما نصل بين النقط على الخط المستقيم، أو أن أخلق قوة مركزية طاردة، أو أسباب نتائج لها وزنها، ولكن كل هذا لن يكون سوى كذب: لأن مايقال هو نفسه الشخصيات، والشخصيات هى أنا نفسى."(٣)

وقد تبدو هذه العبارة الشفافة العادية مناسبة لكتابة مقالة عن الدراما لا للتقديم على خشبة المسرح. ولكن على المسرح تقدم هذه العبارة بعد صورة افتتاحية غامضة ومعقدة، وعبارات وجيزة تتبادلها شخصيتان تمثلان الملكة ودوقة هابسبيرج. وأول منظر فى هذه المسرحية عبارة عن امرأة تعبر المسرح من أوله الى آخره أمام الشاشة المغلقة وهى تلبس قميص نوم أبيض، وتخفى وجهها بقناع أصفر باهت ليس به فتحات للعيون. وتحمل المرأة رأسا خاليا من الشعر أمامها. وعندما ترفع الستارة الساتان البيضاء المهلهلة تكشف عن سرير أثرى، يظهر واضحا تحت الضوء الأبيض المركز عليه، وفوق هذا السرير تطير غربان كبيرة سوداء. وتقف الملكة فكتوريا والدوقة على جانبى السرير، وهما تلبسان نفس قماش الستارة الساتان المهلهل، وتلبسان أقنعة مثل المرأة التى ظهرت فى أول المسرحية. ولا تتحرك أى من المرأتين خلال الحوار الذى يدور فى بداية المسرحية، يقفز الحوار فجأة إلتى تسليم كل من الدوقة وفيكتوريا بأن هذه الطرقات التى تسمعانها هى صوت رجوع الأب الذى جاء ليغتصبهما كما اغتصب من قبل أمهاتهما.

ومن ناحية الأسلوب ينتمى النص الى عالم مسرحيات أوجست ستريندبيرج Augst Strindberg الذى يشبه عالم الأحلام ويخلق مسرحًا يعتمد على الصورة ولا يحكى قصة، بل تطفو فيه الذكريات الغائمة والأشواق القديمة وتتجسد وكأنما استدعاها ساحر. ولكن على عكس استعمال، أو سوء استعمال القرن العشرين لهذه التقنيات التعبيرية، فإن كنيدى لا تقودنا من الحقيقة إلى الوهم ولكنها تقطع هذا

الحلم. فبعد أن جعلت المشاهدين يناضلون فى اللحظات الأولى كى يجدوا خيوطا تربط بين الصور التى يرونها على المسرح، فإنها تحذرهم بعد ذلك من القيام بمثل هذه المحاولة، وحتى تتأكد من ذلك تستمر، من خلال السيرة الذاتية للشخصية الرئيسية، فى الإفضاء للمشاهدين بكل ماقد يريدون معرفته عن المسرحية وعن الشخصية الرئيسية. وتتابع سارة كلامها فى لغة المقالات، وتخبر المشاهدين أنها طالبة سوداء من الطبقة المتوسطة فى قسم الأدب الأنجليزى، وأنها تكتب الشعر، وتحلم بالملكة فيكتوريا، وأنها سيصبح لديها أصدقاء من البيض. وهى تعلن "أنا أجد من اللازم أن أحافظ على خط دفاع منيع ضد إدراكى لذاتى".

لقد بنت سارة قلعة منيعة حولها عندما ابتعدت عن العالم وعن العلاقات الإنسانية. ولكن هذه القلعة لا تستطيع أن تحميها من "الوحوش" التى فى داخلها، وأثناء حديثها تسيطر هذه القوى المتصارعة داخلها على المسرح. ولكن هذه المناجاة النثرية لا تمثل سوى أحد أصوات سارة العديدة. وهذه الكلمات تكتسب على الصفحات قوة بسبب وضوحها، أما على المسرح فإنها سريعا ماتصبح أكثر تعقيدا بسبب طغيان الصورة التى تصاحبها عليها: وهى صورة النساء اللاتى سقط شعرهن، فحملته فى أكياس حمراء من الورق فى حين تصرخ نساء أخريات يلبسن جلابيب بيضاء وهن يحملن مزيدا من الجماجم عبر المسرح.

وسارة هى ابنة رجل أسود وامرأة بيضاء، أى ابنة رجل وامرأة، ولهذا فهى لا تمثل فقط التوترات الجوهرية بين هذين القطبين المتعارضين، ولكنها تمثل أيضا الصراع بين القيم الاجتماعية التى تتعلق بالسود والبيض، وبالذكر والأنثى. إن مسرحية بيت غريب لأحد الزنوج لا تقدم دراسة لانزلاق هذه المرأة إلى الجنون، ولكنها تقدم صورة مجازية -أو صورة درامية أصيلة- للبنية الحضارية التى تجعل من خداع النفس والكذب البديل الوحيد الذى يساعد هذه الإنسانة التى هى امرأة، وسوداء فى الوقت نفسه على البقاء، فالكذب هو البديل الوحيد لكره الذات. وقد تحدثت كيندى علنا عن إعجابها بأعمال الكاتب تينيسي ويليامز، ويبدو تأثيره عليها فى تأكيدها، كما أكد

هو، على التأثير المدمر للكذب. ولكن القوة الدرامة لكنيدى لا تعتمد فقط على ماتسوقة من أدلة مسرحية على الفساد الذى يؤدى إليه الكذب. فتعريتها للجراح المستترة للمرأة السوداء تترك على المشاهد أثرا عميقا يبقى معه طويلا بعد مشاهدة العرض.

وقد أصبحت الصور المجازية لهذه الجراح أكثر وضوحا فى مسرحياتها الست القصيرة التى كتبتها بعد أن تفجرت فيها طاقات الإبداع بعد نجاح مسرحية بيت غريب لأحد الزنوج. فالأخ الأسود وأخته اللذان يمثلان الشخصيتين الرئيسيتين فى مسرحية **قداس فأر** **A Rat's Mass** تقدمهما المسرحية خلال عملية تحولهما إلى فئران، ويمر ذهابا وإيابا خلال عملية التحول هذه، وخلال الحوار الذى يدور بين الأخ والأخت، موكبا مكونا من المسيح، ومريم، وجوزيف، ورجلين حكيمين، وراعي غنم، وهذا الموكب يساعد على إتمام عملية التحول. ويؤدى هذا الموكب دور الكورس الذى يشهد على استرجاع الأخ وأخته لذكريات علاقتهما غير الشرعية. ويقود هذا الكورس فتاة بيضاء شعرها ملئ بالديدان. وتبدو سهولة تعرض النساء للأذى نتيجة للخداع الجنسى واضحة قرب نهاية المسرحية عندما نكتشف أن الأخت الفأرة قد فقدت عقلها بعد أن حملت سفاحا من أخيها، وأنها قد أُدخلت مستشفى حكومى.

أما مسرحية كنيدى القصيرة **درس فى لغة ميتة** **A Lesson in Dead Language** فهى أيضًا تقترح أن النساء السوْداوات لا يجدن أى مساندة ولا سلوى فى الديانة الرسمية للدولة أو فى أى من المؤسسات العامة. فهى تقدم سبع فتيات فى سن المراهقة يلبسن ملابس هفهافة بيضاء ويتلقين دروسا من كلب أبيض يعلمهن أن يرددن: "أنا أنزف". فهن يتعلمن أنهن كى يصبحن نساء يجب أن ينزفن، وأن هذا بدوره يعنى أن يصبحن: "كبرج تهاوى". وفى الصورة الأخيرة من هذه المسرحية تقف الفتيات ورءوسهن مدلاة، وأطراف ثيابهن ملطخة بالدماء التى تثير خوف كل فتاة مراهقة، فهى تخشى أن تعرضها هذه الدماء للهوان.

وتشمل مسرحيات راشيل أوينز Rachelle Owens على نقد نسوى مشابهة لكل ما هو غريب ومبالغ فيه فى المؤسسات الاجتماعية. فنرى هنا أيضًا، صورا شاذة،

مستمدة غالبا من مادة جنسية، تتحدى كل الفرضيات النمطية عن الدراما النسوية. وغالبا ماتقع حوادث مسرحياتها فى أماكن غير الغرب -فمسرحيتها إسطنبول تحدث فى المدينة التى تحمل هذا الاسم، أما مسرحية بيكلش Beclech فهى تركز على منطقة خضراء يسكنها البيض فى أفريقيا- فالدراما التى تقدمها أوين تحدث أولا وأخيرا فى حيز من الخيال الصامت، فهى تحدث بين النوم والصحو، وبين المخاوف والرغبات.

ومن بين مسرحيات أوينز العشرين اللاتى قدمت على المسارح فى كل أنحاء العالم خلال العشرين سنة الأخيرة تعتبر مسرحيتها فوتز Futz الفائز بجائزة أوبى Obie أفضل مثال لما يطلق عليه الناقد الدرامى هارولد كلورمان Harold Clurman: "علم الإنسان القائم على الخيال". فبطل المسرحية، وهو فلاح صريح يتغذى على الذرة ويسمى ساى فوتز، ينتهك كل سلوك إنسانى قديم قدم الدهر، ويقع فى حب الخنزيرة أماندا ويمارس الحب معها. ويثير منظر الحب الجارف الذى يحسه فوتز نحو الخنزيرة مشاعر جارفة فى نفس جاره لدرجة أنه يحول لهيب هذه المشاعر الى ثورة عارمة ويقتل امرأة شابة. ونتيجة لذلك يوجه الاتهام لفوتز، ويوضع فى السجن باعتباره مصدراً للعنف والاضطراب فى المجتمع. ويقوم دفاعه على أساس أن جيرانه كانوا يأتون إليه بحثا عن الفسق الذى كانوا يريدون رؤيته، فهو يقول لحارس السجن: "أنا لم أقترب من الناس، لقد كانوا يأتون إلىّ وينظرون تحت سروالى، ثم صعودا حتى يصلوا إلى قلوبهم القذرة، لقد كانوا يدسون أنوفهم بحياتى"![٤]

ولكن مسرحية فوتز ليست عن القذارة التى فى أخلاق الناس والتى يتصنعون أنها منفصلة عنهم، والاستراتيجية التى تتبعها ليست مجرد محاولة لإحداث صدمة للمشاهد من خلال كشف كل ماهو شاذ فى السلوك الجنسى. فأوينز كما يطلق عليها والاس ستيفنز Wallace Stevens فيلسوفة ميتافيزيقية تتخبط فى الظلام. فهى تقودنا عبر غموض الأشياء غير الملموس، وعبر المتاهات التى تثير أسئلة ليس لها إجابة مؤكدة. ووسيلتها التى تستعملها هى اللغة، والموضوع الذى يشغلها هو غالبا

الجنس، أما ماتهتم به فهو غالبا مايكون كل ماهو مبهم ومثير للدهشة. ففى مسرحيات فوتز، واسطنبول، وبيكلش، وفى مسرحياتها الأخيرة أيضًا، نواجه تجسيدا لما يطلق عليه أنتونين أرتو Antonin Artaud "مسرح القسوة"، المسرح الذى يستعمل لغة الأحلام، والرغبات الحسية ويتشكل فيه الوهم من الإحساس الطوباوى بالحياة وأيضا من النزعات الوحشية. فلغة أوينز مثل لغة الكثير من الكتاب السود فى الستينيات والسبعينيات كثيراً ماتستخدم البذاءات والعنف فى حوارها، كما هو الحال فى الدراما السوداء، يرتبط بالعنف والشهوانية التى تراهما فى السلوك الإنسانى.

وتبدأ مسرحية اسطنبول برجلين من القرن الخامس عشر يراقبان راقصا من العصر البيزنطى. ويعلق السطر الأول من المسرحية على هذا الراقص فيقول أحد الرجلين: "إن باستطاعته أن يوخز زوجتى فى إبطها." وفى لحظات تتحول هذه المحادثة إلى القشور التى تغطي مكان العضو الجنسى عند الخصى بعد إزالته وإلى الجنس الشاذ، وإلى ضرب النساء لمنعهن من خيانة الرجال. وتشارك امرأتان من بيزنطيا فى هذه المحادثة دون حرج، ثم تبدأ المعركة، ولكن الذى يبدأها ليس الرجال بل المرأتان. وفى المنظر الثانى فى المسرحية تثرثر زوجتا الرجلين اللذين رأيناهما فى الفصل الأول، ولكن على عكس ما هو معروف عن النساء، لا تتكلم أليس ولا جيرترود بالغمز واللمز. فهما تتحدثان عن مدى جاذبية النساء المشعرات للرجال أو النساء، وتسخران من خطط رجليهما التجارية الساذجة. ولا تتغير لغة أليس إلى الاكليشيهات التى تقدم فى العادة على لسان الشخصيات النسائية إلا عندما يأتى ليو الراقص ويطارحها الحب.

وقد أحست أونيز بالاحباط نتيجة لضعف العرض الأول لمسرحية اسطنبول، حيث لم يكن العرض مثيرا بدرجة كافية، ولم يجسد أيضا العلاقة بين الشرق والغرب كما كانت تتمنى. فبدلا من أن يوجه المشاهد الى عالم صغير تلتقى فيه حضارات الغرب مع حضارات الشرق، كان محيراً وحاول أن يأخذ الطريق السهل ويجذب المشاهد بتقديم كل ماهو غريب. فكان التمثيل غير مقنع، والتزم الإخرج المسرحى بالأسلوب الرمزى بدلا من أن يستحوذ على انتباه المشاهدين أو يقلقهم. وقد دفعها هذا إلى الانضمام الى

مجلس المسرح النسائى Women's Theater Council فى عام ١٩٧٢ حتى تجد أنه يتعاطف معها فى تقديم مسرحياتها. فسرعة البديهة والهزل من المعدات الأساسية فى صنعتها، ومع ذلك لا يستطيع المخرجون والنقاد غالبا فهم المزاح الذى يصاحب السكين التى فى أيدى الكاتبات النسائيات. فمسرحيات راشيل أوينز محيرة جدا لدرجة أننا لا يمكن أن نكتفى بتصنيفها على أنها مسرحيات الغرض منها هو التعليم والتثقيف، وهذا هو الاتجاه الأول الذى يوجه للدراما النسوية، والاتجاه الثانى أنها تتطلب منا أن نتسامح تجاه السلوك الذى يعتبر فى العادة سلوكا منحرفا.

ويبدو نفس هذا الخط الدرامى واضحا أيضا فى مسرحيات جولي بوفاسو Julie Bovasso، وهى امرأة لها انجازات مسرحية محيرة. فقد حصلت على خمس جوائز أوبى Obie فى ثلاث مجالات مختلفة -كأحسن ممثلة فى عام ١٩٥٥ عن دورها فى مسرحية **الخادمتان The Maids**، وأحسن مسرح تجريبي فى عام ١٩٥٥ لمسرحها تيمبو ثياتر Tempo Theater، وأحسن ممثلة ومخرجة وكاتبة لأدوارها العديدة فى مسرحية جولوريا واسبرانزا فى عام ١٩٦٩- ومن الغريب أن بوفاسو لم تحصل على شهرة جماهيرية واسعة على الرغم من أنها فنانة مسرحية ناضجة.

وعلى الرغم من المساهمات العديدة التى قدمتها بوفاسو فإن مسرحية جلوريا واتسبرانزا ليست مسرحية لممثلة واحدة. فبينما تتجول اوينز فى العالم من مسرحية إلى أخرى، تأخذنا بوفاسو فى رحلة ملحمية من حضارة الهيبيز فى الستينيات إلى عالم الفانتازيا لإحدى الشخصيات الرئيسية، وهو عالم الشاعر جوليوس اسبرانزا. ويقوم عدد كبير من الممثلين بعدد أكبر من الشخصيات التى فى المسرحية، ويتحولون أثناء العرض من أطفال إلى مصارعين، ومن قديسين وشهداء الى دجاجة لها ثمانية أقدام وكلب مدلل. ويربط خيوط هذا العالم غير المترابط جلوريا جيلبيرت (وقد لعبت بوفاسو هذا الدور بنفسها)، وهى صديقة الفنانة جوليوس اسبرانزا، وهى أيضا ذات تفكير عملى الى أقصى الحدود. ولا تقل قدرتها على التحكم فى الآخرين عن قدرتها العقلية المهيبة، ولكن قدرتها على إضحاكنا تقلل من حدة رسم هذه الشخصية. وهذه

الشخصية من سلالة آن فى مسرحية جورج برنارد شو **الرجل العادى والرجل الفذ** **Man and Superman**، فهذه المسرحية تردد أصداؤها طوال مسرحية جلوريا واسبرانزا. ولكن مقارنة بشخصية آن التى قدمها برنارد شو، والتى كانت كلماتها الأخيرة لزوجها فى المسرحية: "لا يهم ياعزيزى، استمر فى الكلام." كانت آخر كلمات جلوريا فى هذه المسرحية هى: "قبّل مؤخرتى" بمعنى لا يهمنى ماتقول.

ومن المؤسسين لمجلس المسرح النسائى أيضا روزالين دريكسلر Rosalyn Drexler وهى ذات أسلوب نثرى لاذع وغير تقليدى وقد استخدمته تكرارا سواء كتابة الرواية أو الدراما. وقد حصلت هى الأخرى على جائزة أوبى عن مسرحيتها الأفلام المنزلية Home Movies فى عام ١٩٦٤ . ولكنها ظلت تكتب لمدة خمسة عشر عاما قبل أن تحصل التقدير. وحتى بعد حصولها على هذا التقدير لم تتمكن من تقديم عروض فعلية لمسرحياتها سوى من خلال مساندة النساء الأخريات لها، ومن هؤلاء النساء إلين ستيوارت Ellen Stewart من كافى دى لا ماما.

ودريكسلر مثلها مثل آوينز تهاجم معاملة النساء كممتلكات وكأشياء صماء. ولكن فى حين تبدو نساء أوينز وبوفاسو متباعدات ومتصنعات مثلهن مثل شخصيات الرجال، فالشخصيات النسائية التى تقدمها دريكسلر تستحوذ على اهتمام المشاهدين كنموذج للقوة النسوية الجديدة التى أطلقت من عقالها، أو كتعبير عن فطنة وذكاء النساء فى اتباع أهوائهن. فمسرحية الأفلام المنزلية تقدم صوراً مثيرة ومضحكة وغير نمطية للنساء، فنرى الأرملة التى تملك قوى خارقة للطبيعة، والابنة العارية، والراهبة التى على وشك أن تتخلى عن عاداتها. فالملكة حتشبسوت، وهى البطلة التاريخية لمسرحيتها الأخيرة **هى التى كانت هو** **She Who Was He** تتحمل وتناضل ضد النظام الذى تسود فيه سلطة الرجل، مما يكشف عن مدى إغراء السلطة، وعن المفهوم الخاص للنساء لمعنى الجنس، والصداقة، والمجتمع.

أما مسرحية دريكسلر **ماكتب فى السماء** **Skywriting**، وهى إحدى مسرحياتها التى قدمت مراراً على المسرح، فهى تصور الفواصل المانعة بين الإنسان

والآخرين، والتى هى أساس التعامل بين الرجل والمرأة. فموضوعها البسيط عبارة عن الصراع بين رجل وامرأة على بطاقة بريدية لا نراها سوى على هيئة صورة على شاشة. وتتذكر المرأة أن حافة النافذة فى حاجة إلى تنظيف، وتتملك الرجل الرغبة فى تذكر قصيدة كيتس Keats أنشودة إلى إناء اغريقى Ode to a Grecian Urn. ولا يستطيع الرجل أن يهرب من صورته الأولى، ولكن فى عالم هذه المسرحية تستطيع المرأة أن تفهم بنية السلطة وعلاقات الملكية، وأن تسميها باسمها الصحيح، وأن تقسم على تغييرها:

المرأة : أنت تريدها لأنها ملكى ... وأنت تظن أننى أنا أيضا ملكك، ولهذا أنت تريدنى. أنت تريدنى وتريد نسلى وإنتاجى الفنى. أنت تريد نسلى وانتاجى الفنى وكل نظام إنتاجى. أنت تكره النظامين معا النظام الذى يسمح بأن نعيش إلى الأبد، والنظام الذى يجعلنى أعيش فى توافق كامرأة.(٥)

وهنا يبدو بوضوح ودون تردد أكثر من أى مسرحية نسوية أخرى أن الرجل هو العدو. ويفهم ضمنا على الأقل أن جمهور المشاهدين لمسرحيات دريكسلر هن من النساء، وأن معيار نجاح مسرحيتها هو أن يصفق جمهورها لهذا الوعد النسائى بالانتصار وبمفاجئة العدو، وأن يبدو الرجل كعدو لهذه المحاولات. وفى أغلب مسرحياتها تحاول دريكسلر أن تلطف من الغضب والمعارضة بواسطة خليط من التورية اللغطية، والأغانى، والتحولات البصرية واللفظية. ولكن دريكسلر تزيح أيضا القناع عن الأخطار الكامنة فى العلاقة التقليدية بين الرجل والمرأة سواء كانت تقدم صورة ساخرة لحياة الرجال، مثل صوره تشارلى الرجل المثقف الذى يتلعثم فى الكلام فى مسرحية الأفلام المنزلية، أو ترسم شخصيات الرجال بأقل خطوط ممكنة كما تفعل فى مسرحية ماكتب فى السماء. وهذا الأسلوب الدرامى لا يسمح بوجود مساحة مريحة للرجال بين المشاهدين. فمسرحيات دريكسلر تحاول أن تجعلنا نعيد فحص الأدوار المنوطة بالنوع (سواء ذكر أم أنثى)، والخطوط التعسفية التى نحدد بها الجنس.

أما الكاتبة النسوية مورين دافى Maureen Duffy فهى تتابع موضوع العداوة بين النساء والرجال فى مسرحيتها الطقوس Rites التى قدمت ضمن البرنامج

التجريبى على المسرح القومى (ناشونال ثياتر) فى لندن عام ١٩٦٩ . وقد كانت مسرحية الطقوس من أوائل المسرحيات النسوية التى قدمت فى بريطانيا، وتجتمع فيها جوقة من النساء فى مرحاض نسائى فى صورة تشبه مسرحية **نيل دان Nell Dunn البخار Steaming** التى قدمت بنجاح على مسارح الحى الغربى West End بعد ذلك بعقد من الزمان. وفى الوقت نفسه، وفيما عدا بعض العبارات والأدوات التى تميز المراحيض العامة فى لندن، فإن مسرحية الطقوس تنضم إلى شبكة المسرحيات النسوية التى ظهرت فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات فى الولايات المتحدة.

وعلى الرغم من أن خمسة من النساء اللاتى فى مسرحية الطقوس لهن أسماء خاصة بهن، فإن المسرحية نفسها والمقدمة التى أضافتها دافى لها تؤكد على أن جذور المجموعة تمتد إلى الجوقة فى التراجيديا اليونانية. وتذكرنا مسرحية الطقوس على الأخص بالجوقة فى مسرحية يوريبيديس Euripides **عابدات باخوس أو الباخوسيات "The Baccae"** . والطقوس التى يشير إليها عنوان المسرحية تشمل التطهر، الاغتسال وتمشيط الشعر ووضع المكياج وكل مايحدث فى مرحاض النساء. وفى هذه الحالة يؤكد وجود أدا، عاملة المرحاض، على طبيعة هذه النشاطات المعتادة. فالنساء اللاتى يستعملن هذه المراحيض، أو نساء مثلهن، يظهرن هناك كل يوم. ويمتد هذا الجو الطقسى أيضًا إلى المحادثات التى تدور فى المرحاض مثل احتجاج موظفات المكاتب على الرسومات التى على حوائط المرحاض، فهذه الاعتراضات قد قيلت من قبل، كما سمعت من قبل شكاوى النساء من عملهن الذى يسير على وتيرة واحدة، ومن سيطرة الرجال على حياتهن.

والاختلاف الوحيد الذى يحدث فى اليوم الذى تقع فيه أحداث مسرحية الطقوس هو أن نورما، وهى إحدى النساء اللاتى يترددن على المرحاض، قررت سرا أن تضع حدا لكل هذه الطقوس باستثناء واحد منها. وتنجو نورما عندما تنعشها أخواتها ويضمدن جراحها، وتكشف عن سبب محاولتها للانتحار، وهو سوء معاملة الرجل. وتتقمص شخصية أجاف Agave التى قدمها يوريبيديس عاملة المرحاض أدا Ada عندما

تصيح: "أيها الرجال الأنذال! إقبضوا على هذا الرجل. سألقنه درسًا قاسيًا. "وهذا هو ماتفعله النساء، أو يظن أنهن يفعلنه إذ يصيب انفجار غضب أدا النساء الأخريات بالعدوى، فيصرخن أولا برفضهن للرجال، ثم يرقصن معا وهن ينشدن: "نحن لا نحتاج إليهم، لا نحتاج إليهم." وتقوم النساء في ثورة غضبهن، تماما مثل جداتهن الباخوسيات، بتوعد شخص يلبس معطفا حلة ويندفع من مرحاض آخر مهرولاً إلى باب الخروج، وتظن النساء أن هذا الشخص هو "رجل ملعون" كان يتجسس على النساء في المكان الوحيد الخاص بهن، ويضربنه حتى الموت، ثم يكتشفن أن ضحيتهن ماهي الا امرأة. وتحس النساء بالضعف نتيجة للحيرة التي يقعن فيها بعد ارتكاب الجريمة، ويطيع الكورس تعليمات أدا، عاملة المرحاض، ويلقين الجثة في موقد إحراق القمامة، ويشتركن في حمل وزر جريمتهن معا. وفجأة تنتهي المسرحية باستمرار النشاط في المرحاض كالمعتاد.

ولو كانت مسرحية الطقوس قد انتهت برفض كورس النساء للرجال، لكان التحدى الذى يواجه جمهور المشاهدين أبسط بكثير؛ ويمكن بسهولة عدم الأخذ به. ولكن بدلا من ذلك طلبت دافي من المشاهدين أن يواجهوا هذا التشابك المحير للأحداث الذى يماثل ماقدمه يوريبيديس لجمهوره. فيجب على كل من الرجال والنساء أن يحترموا الغضب الذى تشعر به الشخصيات النسائية في المسرحية تجاه الرجال، ولكن من المهم أيضًا، كما تقترح دافي، أن يواجه كل شخص الرؤية المشوهة التى تصاحب مثل هذا الغضب. فالقتل ليس هو الحل، ولكن لو تعمقنا قليلا لما تمكنا من التمييز بين جريرة الرجال وجريرة النساء، فالسبب الرئيسى لثورة النساء قد لا يكون الرجال، ولكنه قد يكون الشعور العميق بقلة الحيلة.

إن مسرحية الطقوس تأخذ النساء والرجال أيضا بعيداً عن الشعارات السهلة، وعن الدعوة المتشددة بفصل الجنسين، وتحترم في الوقت نفسه المجتمعات النسوية، وتحترم رغبتهن في الهروب من الاضطهاد. وتظهر هذه الاتجاهات نفسها في عدد من المسرحيات النسوية التى كتبت في أوائل السبعينيات، وتشمل هذه المسرحيات مسرحية

تينا هاو Tina Howe الميلاد وبعد الميلاد **Birth and After Birth**، ومسرحية أونور مور Honor Moore صور الحداد **Mourning Picturess**.

وقد بدأت هاو، ومور شبكتهما المسرحية فى عام ١٩٧٠ عندما قدمتا معا مسرحية هاو العش The Nest، التى عرضت للجمهور بدورها على فترات متفرقة أثناء عرض مسرحية ميرنا لام مود دونا Mod Donna[٦]. وقد أدركت كل من هاو، ومور المعنى السياسى والمسرحى للطقوس النسائية وخاصة التى تتعلق بدورة الحياة. والطقوس التى تقدمها مسرحية الميلاد وبعد الميلاد تتعلق بحفل عيد ميلاد طفل فى سن الرابعة ويقوم بدور هذا الطفل ممثل بالغ. وتدور مسرحية صور الحداد لمور حول موت ماجى كما تراه ابنتها الشاعرة مارجريت. وفى كل من المسرحيتين يبدو التحول من المعنى الخاص الى المعنى السياسى واضحا بين سطور النص، وكلا المسرحيتين تصور أيضا بطريقة تستحوذ على مشاعر المشاهدين سهولة تعرض النساء للأذى. ففى مسرحية الميلاد وبعد الميلاد تنظر ساندى فى المرأة بعد إحدى ثورات ابنها العارمة وتعلن بهدوء: "عندما نظرت فى المرآة صباح اليوم رأيت امرأة عجوز. ليست عجوزاً بمعنى عجز، ولكن بمعنى مستهلكة[٧]." أما مارجريت فى مسرحية مور صور الحداد فهى أكثر قوة واستقلالا من ساندى، ولكن قوتها الدرامية لا تصل الى ذروتها سوى فى اللحظات التى تكشف فيها عن ضعفها. ففى إحدى الليالى.وفى وقت متأخر تغادر الحجرة التى ترقد فيها أمها على فراش الموت، وتغلق الباب وراءها:

فى منتصف السلم
أقف وأضع صحون الطعام
وأجلس هناك وأتذكر
بكل قوتى، أين أنا، بكل
قوتى، أنا من أنا، امرأة،
أرعى امرأة أخرى قد تموت.
فأمى لم تعد قادرة على إطعامى.[٨]

ولا تعتبر مارجريت أو ساندى مثالا للفضيلة، ولكن مايجعل منهما مثالا يحتذى به هو محاولتهما مواجهة الشعور بالخزى والعار. أما النساء المراهقات اللاتى تقدمهن أدريان كندى فهن لا يستطعن تخطى شعورهن بالعار ولا التغلب على جراحهن، ربما بسبب أنهن نساء سوداوات. أما مارجريت التى تقدمها مور فيصاحب شعورها بالهزيمة والخسارة لموت أمها إدراكها: "إن جسدها لم يبرد ... رغم تهدل لحم الوجهتين من العظام.".

· ولكن مايغيب عن هذه العوالم المسرحية التى خلقتها هذه الشبكة الأولى من الكاتبات النسويات هو إدراك النساء للنساء. وهذا ليس عيبا دراميا ولكنه إغفال ملحوظ. فالأم والابنة فى مسرحية صور الحداد لا تستطيعان إدراك معنى وجود كل منهما، كما لا تستطيع ذلك أيضا الأختان فى مسرحية تشرشل فتيات القمة. فبالنسبة للعديد من النساء اللاتى كن يكتبن للمسرح فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات كان التأمل الصادق لمشاكل المرأة يكشف عن التردد الذى تمر به النساء قبل أن يتعاطفن مع بعضهن البعض.

وقد كانت ماريا إرين فورنس Maria Irene Fornes هى الوحيدة من بين النساء المرتبطات بالشبكة الجديدة التى عبرت بطريقة منتظمة عن هذا العائق وحاولت أن تتغلب عليه. وقد ولدت ماريا فى كوبا فى عام ١٩٣٣، وكانت أساس رسامة، هاجرت الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٥، ولكنها لم تبدأ فى كتابة المسرحيات سوى فى الستينيات، وقد عرض عدد كبير من مسرحياتها على هامش مسارح برودواى مثل أخواتها من الكاتبات الأخريات. وقد عرضت مسرحياتها على مسرح جودسون بويتس ثياتر Judsdon Poets' Theatre، ومسرح أوبن ثياتر Open Theatre، وقدمت حديثًا مسرحياتها على مسرحها الخاص وهو مسرح بروميناد Promenade Theatre. وقد كانت فورنس من المؤسسين الأوائل لمجموعة مجلس المسرح النسائى Women's Theatre Council وعندما انهارت هذه المجموعة فى عام ١٩٧٣ أصبحت رئيسة المجموعة الجديدة التى تولدت من المجلس السابق، وهى

منظمة استراتيجية المسرح Theatre التى ضمت مجموعة من الكاتبات كرست نفسها لإرسال المسرحيات التجريبية عبر البلاد "بالطريقة نفسها التى نرسل بها الجيش". ومن المفارقات أنه بعد عشر سنوات من تنظيم هذا الجيش رددت مارشا نورمان Marsha Norman، الفائزة بجائزة بوليتزر مسارح برودواى فى عام ١٩٨٣، الفكرة نفسها وهى تصف زميلاتها الكاتبات حين قالت: "وهذه الفرقة الحربية ترسل الجنود الشجعان الى الخطوط الأمامية." وقد كان إرسال هذا الجيش إلى الخطوط الأمامية هو العمل الذى أخذته ماريا إرين فورنس على عاتقها.

وعلى الرغم من أن مجهوداتها الإدارية كانت فعالة بدرجة كبيرة، فإن مسرحيات فورنس الخمس عشرة هى التى نرى فيها أحسن دليل على أسلحتها المسرحية التى نشرتها فى خدمة القضية النسوية. فالباعث الأساسى للصراع الذى يدور فى إحدى مسرحياتها الأولى، وهى مسرحية **الحياة الناجحة لثلاثة أشخاص The Successful Life of Three**، هو "الصراع بين الذكور". وفى هذه المسرحية نجد شخصا يسمى "هو"، وشخص آخر يعرف برقم "٣". ويتعرض هذان الشخصان للعديد من التحولات خلال المراحل المختلفة من حياتهما، ولكنهما يعاملان دائما الشخصية التى تسمى "هى" كأنها جماد، أو كأنها خادمة. و"هى" نموذج واضح للمرأة الغبية ذات الجاذبية الجنسية، ولكنها مع ذلك تتغير كلما بدأت مرحلة جديدة من حياتها، وتقلب كل توقعات شركائها من الذكور عن سلوك الأنثى. والمسرحية تعتمد بصورة كلية تقريبا على الحوار السريع المندفع. والنتيجة التى نحصل عليها من مسرحية الحياة الناجحة لثلاثة أشخاص هى تركيبة فورنس الخاصة المكونة من خليط من المبالغة الكوميدية، ومما تطلق عليه هى "الرقة" فى التعامل مع الشخصيات.

وقد إزدادت هذه الرقة وأصحبت جزءاً من البناء الدرامى فى مسرحيات فورنس التالية. فمسرحية **حلم مولى Molly's Dream**، التى قدمت أولا عام ١٩٦٨، تحاكى بصورة ساخرة مشاهد البارات الرومانسية فى الأفلام وعلى المسرح، وتقدم فى الوقت نفسه صورة بناءة لتمرد النساء على الحب الرومانسى التقليدى. فمولى، بطلة

المسرحية، هي نادلة في أحد البارات، وتظهر في البداية أية كنموذج كلاسيكي للأنثى حتى تتحول إلى ضحية نتيجة لحبها لرجل يسئ معاملتها. وعلى الرغم من انفصالها في بنية المسرحية عن جوقة "النساء المتعلقات" اللاتي يلتصقن بالرجال الذى يحبونهن، فهي من حيث موضوع المسرحية تنتمي إليهن. ولكن مولي تقرر ألا تظل ضحية، ونراها وهي تصارع من خلال المراحل المختلفة لنموها، وتدرك هي نفسها في نهاية المسرحية أن هذه المراحل كانت ضرورية. ومن خلال قوة مولي المتنامية تتغير أيضا "النساء المتعلقات"، كما تفصح أغنياتهن، ويرفضن في آخر الأمر "الفكرة القديمة البالية التي لا تجدى" وهي فكرة الحب الصادق.ومسرحية حلم مولى لا ترفض الحب أو الرجال، ولكنها تطالب الرجال والنساء بدلا من ذلك أن يصبحوا "كما هو حسب طبيعتهم". ولكن من غير المؤكد في آخر المسرحية،كما تقرر مولي نفسها، ما إذا كان الرجل الذى أحبته ذات مرة سيتعرف عليها لو أنها أصبحت "ماهى حسب طبيعتها" أم لا.

أما أكثر مسرحيات فورنس شهرة فهي مسرحية **فيفو وصديقاتها** **Fefu and Her Freinds**، وقد بدأ عرضها في بداية السبعينيات، ولم تعرض في نيويورك سوى في عام ١٩٧٧ بمساعدة منظمة استراتيجية المسرح، وهي تتناول بتوسع من خلال مضمونها وبنائها العلاقة بين التحول والإدراك. وكل فريق التمثيل في هذه المسرحية يمثل جوقة من النساء، وهن مجموعة من ثماني نساء يأتين إلى منزل فيفو ليخططن لمشروع تعليمي غير محدد. وفي بداية المسرحية تعلن فيفو لإحدى ضيفاتها أنها مازالت تحب الرجال أكثر من النساء، وأن هذا يرجع جزئيا إلى أنهم "يتفاهمون مع بعضهم البعض، أما النساء فلا يفعلن هذا". وتركز فيفو اهتمامها على النساء ولكنها تحير صديقاتها بسلوكها المتناقض نحو الرجال، وبإقرارها بأنها لم تتعلم بعد كيف تتغلب على خضوعها لهم. فهي لن تسمح لنفسها ولا للأخريات بأن ينكرن الأدوار التي يلعبنها، كما ترى خضوعها لهم. فهي لن تسمح لنفسها ولا للأخريات بأن ينكرن الأدوار التي يلعبنها، كما نرى بوضوح في كلماتها الأولى: "إن زوجي الكريه قد تزوجني كي يتذكر دائمًا كم يمقت النساء".

وفيفو تناضل أكثر من أى من صديقاتها كي تتغلب على صعوبة النضال من أجل النساء، ومع النساء فتقول:

"إن النساء يجب أن يكتشفن قوتهن الطبيعية، ولكنهن عندما يكتشفنها تأتى إليهن بكل مرارتها وأخطائها...فالنساء لا يشعرن بالراحة مع بعضهن البعض. فهن مثل الأسلاك المشحونة بالكهرباء...فهن قد يثرثرن حتى يتحاشين الاتصال ببعضهن البعض، وإذا لم يثرثرن فهن يتحاشين النظر مباشرة فى عيون بعضهم البعض...مثل أورفيوس Orpheus . وكان أحد الآلهة قد قال مرة: "لو أنهن عرفن بعضهن البعض، لتناثرت الدنيا أشلاءً.(٩)

ففورنس لا تسعى للهدف التقليدى الذى هو إحدى الشخصيات لذاتها، ولكنها تسعى إلى الإدراك المتبادل بين النساء لذوات بعضهن البعض، كأفراد وكأعضاء فى مجموعة. وتتبع فورنس استراتيجية غير عادية لتوجه المشاهدين إلى هذا الهدف عن طريق الانتقال بهم من مساحة إلى أخرى أثناء العرض. فنحن نشاهد منظر الافتتاح من مقاعد المشاهدين التى تواجه المسرح. ولكن خلال الجزء الأوسط من المسرحية يُطلب منا أن نتجول فى أربع مجموعات فى أرجاء البيت والحديقة، حجرة المكتب، حجرة النوم، والمطبخ. وفى كل بيئة من هذه البيئات تحدث مواجهة بين شخصيتين أو ثلاث من شخصيات المسرحية، ونشهد نحن هذه المواجهة ثم نتحرك إلى حجرة أخرى، وتكرر الممثلات المشهد نفسها للمجموعة الأخرى. وفى آخر المسرحية تعود كل الممثلات الى حجرة المعيشة، ونرجع نحن إلى أماكننا فى مقاعد المشاهدين.

وتتمكن فورنس بواسطة تحريك المشاهدين من مكان إلى آخر من أن تجعل المشاهد أكثر ارتباطا ببيئة المسرحية، وهى بذلك تسترجع فكرة جيرترود ستين Gertrude Stein عن الدراما "كمنظر طبيعى". وفى معظم المسرحيات التى تناولها هذا الفصل نجد أن البيئة تلعب دورا رئيسيا، ولكن حركة المشاهدين فى المكان التى تنص عليها فورنس فى مسرحية فيفو تجعل عامل البيئة أكثر وضوحا، تماما مثلما جعلت تيرى ميجان، وكاريل تشرشل من التحول تقليدا مسرحيا صريحا بعد أن كان كامنا. ومن

الواضح أن تحريك المشاهدين بهذا الشكل يغير من العلاقة بين المشاهد والممثل، وينشئ علاقة حميمة بينهما مما يستلزم أسلوبا معينا للعرض. وتصف فورنس هذا الأسلوب، حيث أخرجت مسرحية فيفو بنفسها، بأنه أسلوب سينمائي. وبالإضافة إلى ذلك فالنشاط الذى يقوم به المشاهدون يضع على عاتقهم مسئولية أكبر -فهم عندما يتحركون من مشهد إلى آخر يصبحون أقل سلبية فى تلقيهم للعرض.

وإذا كان العالم لا يتناثر أشلاءً فى نهاية مسرحية فيفو وصديقاتها، فإننا نسمع طلقة واحدة تنذر بما سوف يحدث فى المستقبل. فطوال المسرحية تطارد صورة جوليا المؤلمة فيفو وصديقاتها وتلح على خيالهن، فهى مسجونة فى كرسى متحرك -أو هى قد سجنت نفسها عليه- منذ حادثة الصيد التى عايشت فيها بطريقة رمزية آلام غزالة مذبوحة. ومن الواضح أن رعب جوليا من العنف، ومن الرجال، ومن أحلامها قد تسبب فى جنونها. فهى تعيش على الجانب الآخر من عالم فيفو المتناقض: فعلى الرغم من إدراكها لمدى عنف الصراع الذى يجب على النساء أن تخضنه، فإن جوليا قد اختارت ألا تناضل بل أن تستسلم. ولكن فيفو مع ذلك لن تترك جوليا لحالها. وعندما تفشل فيفو فى بعث الحياة فى صديقتها بكلماتها، تتحرك داخل المنطقة الرمزية التى تشغلها جوليا، وتطلق النار على أحد الأرانب، وتظهر دماء هذا الأرنب على جبهة جوليا. وتخبو الأضواء فى حين تتحرك النساء الست الباقيات نحو المسرح، ويحاوطن جوليا. فعلى ا لمسرح، حيث لا يوجد مستحيل، يجب قتل المرأة بصفتها ضحية كرمز لإشعال ثورة مجتمع النساء.

الفصل السادس

المجتمعات الدرامية النسوية: بام جيمس Pam Gems
وميشيلين واندور Michelene Wandor
ونيتوزاك شانج Ntozake Shange

.

وبحلول السبعينيات لم تعد الحركة النسوية فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة عبارة عن مناطق منعزلة، أو مجموعات نسائية متفرقة يمكن الاستهانة بها ووصفها بغرابة الأطوار أو التقعر الأكاديمى أو الاسترجال. وعلى الرغم من أن الحركة النسوية لم يتم تنظيمها على المستوى القومى فى أي من البلدين، فإنها أصبحت حركة جماهيرية متشعبة من الناحية القانونية والاجتماعية. فقد كانت الحركة تثير هجوما عدوانيا متزايدا من المعارضة التى تزداد وضوحا يوما بعد يوم، وكانت تقاسى أيضا من صراع داخلي خاص باستراتيجية وقيم المستقبل. وكانت الجماعات التى تثير وعى الجماهير، والتى كانت مصدرا رئيسيا للطاقة فى أواخر الستينيات قد بدأت تختفى من على مسرح الأحداث، أما وسائل الاعلام والمؤسسات الجماهيرية فقد كانت تقوم بجهود متواضعة وغير مجدية لتحقيق المساواة بين الجنسين. وفى الولايات المتحدة كانت النساء قد بدأن يتحدثن عن المناصرة الجذرية المتطرفة للمرأة، وهو مفهوم للسلطة والمجتمع يكون الرجال والنساء فيه قوتين متعارضتين، ويكون من المتحتم فيه قلب النظام التقليدى الذى يرأس فيه الرجل الأسرة. وتحول عدد من النساء إلى أسلوب التحليل النفسى كى يفحصن القضايا الشخصية والجماعية التى تتعلق بالهوية والسلطة. وفى بريطانيا ظهرت الحركة النسوية الاشتراكية Socialist-Feminism، التى أكدت على ربط تحليل المشاكل الخاصة بالنوع (ذكر أم أنثى) بالمشاكل الخاصة بالطبقات، وقد كانت وسيلتهم إلى ذلك هى نسخة معدلة من النظرية الماركسية، بحيث يتسبب تحرير المرأة اقتصاديا واجتماعيا فى إحداث التغيير فى المجتمع بدلا من أن

يكون نتيجة لهذا التغيير.

وقد جعلت المسرحيات النسوية والكاتبات النسويات اللاتى تحدثنا عنهن فى الفصول السابقة منذ بزوغ المسرح النسوى هدفهن الرئيسى التوعية بالقضايا النسائية، تماما كما فعلت الحركة النسوية المعاصرة نفسها. وكان الغرض من الاستراتيجية الصارمة التى اتبعنها هو جعل النساء والرجال أكثر وعيا بسلوكهم واتجاهاتهم الخاصة بالنوع، وذلك بواسطة: محاكاة الأنماط التقليدية للنساء، وعكس الأدوار الخاصة بالنوع، وتقديم صور واضحة للجنس عند المرأة، وللتناقض والغموض الذى يحيط بأجسام النساء. وكانت تيرى ميجان، وكاريل تشرشل قد بدأتا فعلا فى استكشاف استراتيجية درامية بديلة فى بداية السبعينيات: فكانت كل منهما تستكشف التاريخ من خلال المسرح، وتتوسع فى فهم معنى التحول وذلك بتحدى الأفكار المتزمتة عن الفوارق بين النساء والرجال. وقد استمرت معظم الكاتبات اللاتى قدمت أعمالهن للجمهور فى الستينيات والسبعينيات فى الكتابة، ومازالت مسرحياتهن تعرض على المسارح الاقليمية حول العالم، وعلى المسارح البديلة فى لندن، على هامش مسارح برودواى، وعلى المسرح العام فى نيويورك، ورغم ذلك فقد ظلت غير معروفة نسبيًا.

وعلى الرغم من أن الموجة الأولى للدراما النسوية كانت لم تزل بعد متوارية فى غابة المسرح التى يسيطر عليها الرجال، فإنها قد تمكنت من أن تفسح لنفسها مكانا فى هذه الغابة، وبحلول منتصف السبعينيات تمكنت بعض الكاتبات الدراميات من إقامة أبنية صلبة على هذه الأرض، وتم إنتاج عشرات المسرحيات النسوية فى بريطانيا والولايات المتحدة، وقد كتبت هذه المسرحيات جماعيا أو فرديا، ولكن كان لها جميعا هدفا أساسيا واحدا: وهو أن تجعل للنساء صوتا مسموعا. وقد حاولت العديد من الكاتبات النساء أن يحققن ماتطلق علية المخرجة كارين مالبيد Karen Malpede: "كسر حاجز الصمت الذى يجعلنا فى حالة خضوع لما فيه هلاكنا". ومن هؤلاء الكاتبات سوزان جريفين Susan Griffin التى كتبت مسرحية **الأصوات Voices**، وفيفيكا لانفورس Viveca Lanfors فى مسرحيتها **أنا امرأة I Am Woman**، وإيف

ماريام Eve Marriam فى مسرحية **خارج بيت أبينا Out of Our Father's House**. وقد كان أسلوب هؤلاء الكاتبات غالبا فى تحقيق ذلك هو إحياء أصوات النساء اللاتى عشن فى الماضى، وهن النساء اللاتى أحست هؤلاء الكاتبات أنهن قد تحملن الظلم فى صمت.

وقد ركزت ثلاث على الأخص من هؤلاء الكاتبات اهتمامهن على الرؤية المسرحية للمرأة فى المجتمع، وأمدتهن تلك "الأصوات" الصامتة التى تحيط بهن بالقوة اللازمة لذلك. وقد بدأت اثنتان من هؤلاء الكاتبات -وهن بام جيمز Pam Gems، وميشيلين واندور Michelene Wandor- فى العمل مع الفرق المسرحية التجريبية فى لندن فى أوائل السبعَينيات، حققتا شهرة جماهيرية فى أواخر السبعينيات عندما أصبحتا من الشخصيات المرموقة فى الفن الدرامي النسوى أما الكاتبة الثالثة فهى امرأة أمريكية سوداء، وهى نتوزاك شانج Ntozake Shange، التى حققت النجاح من خلال مسرحيتها **من أجل الفتيات الملونات اللاتى فكرن فى الانتحار فى حين كان قوس قزح كافيا For Colored Girls Who Have considered Suicide When the Rainbow is Enuf** التى قدمتها أولاً فى مقهى فى سان فرانسيسكو، ثم كافحت حتى وصلت بها إلى أضواء برودواى الساطعة. وكانت لهؤلاء الكاتبات الثلاث اهتمامات مشتركة بالنسبة للموضوع الذى تناولنه: النساء والعمل، الأطفال، الطبقات والنوع، وكان تاريخ النساء وتكاتف النساء عبر هذا التاريخ من الموضوعات المهمة فى كل مسرحياتهن. وقد كان جهد كل من هؤلاء النساء يمثل أيضًا امتدادا للمحاولات السابقة للبحث عن بدائل للأسلوب الواقعى البرجوازى. ولكن العامل المشترك بين هؤلاء الكاتبات -جيمز، واندور، وشانج - لا يكمن فى الطاقة التجريبية التى تميز أعمالهن، ولا فى الموضوعات التى يتناولنها، ولكنه يكمن فى قدرتهن على تخطى الأصوات المنفردة المستقلة التى تعزف عزفًا فرديًا، الى الأصوات الجماعية المتفجرة للنساء وهن يتكلمن ويغنين معا.

وقد أصبحت بام جيمز، وهى الكاتبة الأكبر سنا من هؤلاء الكاتبات الثلاث، من كبريات الكتاب المسرحيين في عام ١٩٨٠ عندما حققت مسرحيتها بياف Piaf، وهى مسرحية موسيقية تقدم رؤية درامية لحياة المغنية الفرنسية إديث بياف Edith Piaf، نجاحا تجاريا على مسرح الوست إند (الحى الغربى) فى لندن وأيضًا على مسارح برودواي. وقد كانت جيمز تكتب نصوصا للراديو وللتليفزيون منذ الخمسينيات، وكانت حصيلتها ١١ عملاً مسرحيًا مابين تأليف وإعداد فى السبعينيات قبل أن تقدم مسرحية بياف (التى كتبت فى الواقع قبل ذلك بسنوات) والتى حققت نجاحا كبيرا. وقد ولدت جيمز فى الريف البريطانى فى عام ١٩٢٥، وقصة حياتها تشبه إلى حد كبير قصة حياة كاريل تشرشل. فقد تزوجت جيمز بعد تخرجها من الجامعة مباشرة، وربت أربعة أطفال وهى تكتب مسرحياتها فى المنزل للراديو والتليفزيون. وفى بداية السبعينيات كان أطفالها قد كبروا وبلغوا طور البلوغ، وكانت الفرصة متاحة أمام المسرح التجريبى فى لندن، كما كانت الحركة النسوية قد بدأت تكتسب قوة، وكانت فى الوقت نفسه قد بدأت تسترعى انتباه جيمز فانتقلت إلى لندن وانغمست فى العروض الهامشية ذات الاتجاهات النسوية.

وعلى الرغم من أن بام قد رفضت أن يطلق عليها لقب "كاتبة نسائية"[1] فإن مسرحياتها وآراءها عن المسرح قد عبرت بشدة عن رؤية نسوية قوية. فلو قارننا ترجمتها لمسرحية **الخال فانيا Uncle Vanya**، ومسرحية **بيت الدمية A Doll's House** بالترجمات الأخرى على سبيل المثال لوجدنا أن ترجمتها تكشف عن رؤية متمعنة وإدراك حاد للاضطرابات الخاصة، والصراع الداخلى الذى تتعرض له النساء فى كفاحهن خلال قيامهن بأدوار مزدوجة. وهى أيضًا تتحدث بصدق عن الصعوبات التى تواجه الكاتبات فى القيام بواجبهن نحو أسرهن، والقيام بواجبهن نحو المسرح الذى يتطلب تفرغا كاملا للكتابة. وتنتقد بقسوة "شبكة العلاقات" التى يتطلبها إنتاج أية مسرحية وهى علاقات تتم عادة فى سياقات لا يسمح للمرأة باقتحامها. ولكنها أيضا تعبر بكلمات مشابهة لكلمات جيرترود ستاين Gertrude Stein عن تفاؤلها بالفرص المتاحة للمسرح النسوى فتقول:

إن الفن من الأشياء الضرورية. ولهذا فنحن فى حاجة ماسة إلى الكاتبات المسرحيات الآن. فلدينا تاريخنا الذى يجب علينا أن نستنبطه ونكتبه. وأنا شخصيا أعتقد أنه ستظهر كاتبات نابغات من النساء. فهذا النوع من الكتابة يناسبنا. فالنساء يملكن روح الفكاهة، الصراحة الخشنة والقدرة على هدم ماهو قائم، وكل هذه من مقومات الدراما التى تساعد على تحقيق التقدم بنشر الحب والخيال والإدراك المرهف، وليس بواسطة العنف.(٢)

وهذه الصفات النسائية التى تسبغ عليها جيمز المديح موجودة بوفرة فى كتاباتها وفى الشخصيات التى تقدمها. فالعديد من مسرحياتها تركز على الشخصيات النسائية التاريخية أو الأسطورية المعقدة مثل الملكة كريستينا Queen Christina، وروز لوكسمبورج Rosa Luxemburg، جوينيفير Guinevere، وبياف Piaf فحياة هؤلا النساء العامة كانت لا تتوافق مع رغباتهن الخاصة. وشخصية بياف Piaf فى المسرحية شخصية خشنة تثير الضحك وبدلا من أن تتبع جيمز الأسلوب الرومانسى الملطف فى تقديمها لشخصية هذه المغنية الفرنسية الشهيرة وأنها تؤكد هذه الخصائص لتحسم النمط التقليدى للأنثى، كذلك التوقعات المسرحية المعتادة. فبياف كما قدمتها الممثلة جين لابوتير Jane Lapotaire فى لندن وفى الولايات المتحدة ليست امرأة جميلة بالمعنى التقليدى، وليست أيضا العصفور الصغير اللطيف الذى يوحى اسمها به. فهى على العكس من ذلك مليئة بالمتناقضات-فهى قوية وهشة، وكريمة لكن دائمًا فى حاجة إلى الآخرين، وخشنة وأيضًا أنيقة. وقد تعلق هذه المسرحية فى الذاكرة كعرض مسرحى يعتمد على بطلة واحدة، ولكن النص والعرض المسرحى يشملان فى الواقع عددا كبيرا من الشخصيات التى تتحرك داخل وحول هذه النجمة الواحدة.

وقد قوبلت هذه المسرحية بالمديح من النقاد فى لندن وباللعنات من النقاد فى نيويورك للأسباب نفسها. فالمسرحية تتبنى عن عمد أسلوب المشاهد المنفصلة المستقله وتتطلب تحولات دائمة فى العلاقات التى تقدمها وفى المكان والزمان . دون الحرص

على التسلسل الزمنى المحكم فكل مشهد يكشف سياقًا تاريخيًا يضيف جزءاً إلى الصورة لتصبح صورة لحياة كاملة. ولكن على الرغم من وجود درجة من التسلسل فإن المسرحية ككل تتخذ شكل الكولاج Collage أكثر من شكل المونتاج المسرحى. فكل حدث فى المسرحية يجعل حياة بياف أكثر تركيبًا وتعقيداً لكنه لا يقود إلى لحظة الإدراك الأرسطية ومن ثم الانقلاب وحسم الصراع. فكل الشخصيات وخاصة الرجال، ماعدا توين Toine، وهى صديقة لبياف ومن الطبقة العاملة نفسها التى تنتمى إليها، يحدثون تمزقات حادة سريعة فى نسيج حياة بياف، ثم يختفون ولا يتركون وراءهم أى أثر سوى هذا التمزق. ولهذا فالنقاد الذين يشجبون المسرحية يعتبرون هذا الاستعراض للشخصيات غير مرضى. وقد أثار استياءهم أيضا قرار جيمز بألا يستخدم سوى القليل من أغنيات بياف المشهورة ضمن الأغنيات التسع التى تتضمنها المسرحية.

ولكن مثل هذه الاختيارات الدرامية مألوفة فى سياق المسرح النسوى، ولهذا فيمكن اعتبارها فى هذا السياق قرارات سياسية مقصودة. فبياف التى تقدمها جيمز تحتفظ لعاداتها التى تنتمى إلى الطبقة العاملة بما فى ذلك لهجتها وعاداتها فى الحديث طوال حياتها وطوال العرض، ولكن التمسك لهذه العادات فى سياق نجاحها ونجوميتها وهويتها كامرأه بشكل صعوبة وعنصر إرباك بالنسبة لمن يقدم قصة حياتها، وحتى لبياف نفسها. فاللحظة التى ترفع بياف طرف ثوبها وتتبول على المسرح تعتبر لحظة عنف ولكنها أيضا لحظة تحرر بالنسبة للمشاهدين، فهى تكسر التقاليد التى تقضى بألا تتبول أى شخصية على المسرح أبدا-هذا باستثناء بعض الشخصيات الغريبة الأطوار الأخيرة لبيكيت Becket مثل شخصية كراب Krapp-وهى تذكرنا أيضًا بالألفاظ المنمقة التى تقال كناية عن الرغبة فى التبول مثل تعبير "حجرة السيدات" Iadies Room بدلاً من المرحاض.

وصداقة بياف لتوين هى العلاقة الوحيدة فى المسرحية التى لا تنفصم. وسواء كان هذا صحيحاً أم لا فى واقع حياة بياف، فإنه يكتسب مصداقية فى حياتها التى تقدم

على خشبة المسرح. فمعظم الناس، وعلى الأخص عشاقها من الرجال، كانوا غير قادرين على الاحتفاظ بعلاقتهم الحميمة معها. فالتوافق والتناغم في موسيقاها كان يخفى وراءه النشاز الذى يميز حياتها. فلم يتمكن سوى القليل من الناس تحمل الإحباطات التى تعرضت لها رغباتهم فى علاقاتهم معها، ولا احتمال زلات بياف النابعة من حاجتها للجنس، والمخدرات، والوحدة. ومن خلال هذا الإطار يمكننا أن ندرك معنى قرار جيمز بأن تستخدم عدداً من أغنيات بياف غير المتداول نوعًا كمحاولة مقصودة للحفاظ على التوازن بين خشونة حياة بياف، والتأثير القوى للموسيقا التى كانتْ تقدمها -فكلما زاد الحنين إلى الماضى فى الأغانى، زاد أيضا حنين المشاهدين للماضى.

وعلى الرغم من أن مسرحية بياف لم يتم إنتاجها سوى عام ١٩٧٨، فهى نسبيًا من المسرحيات المبكرة التى كتبتها جيمز. وفى الأعمال التى تلتها -مثل مسرحية **ديوسا، وفيش، وستاس، وفى Dusa, Fish, Stas and Vi**- وظفت جيمز الاستراتيجيات الدرامية نفسها وطورتها. فمجتمع بياف الصغير المكون من امرأتان فى مسرحية بياف يتسع ليشمل أربع نساء فى مسرحية ديوسا، وفيش، وستاس، وفى هذه المسرحية أيضًا أصبح فشل العلاقات المثمرة مع الرجال ظاهرة اجتماعية وبائية. فكل من النساء الأربع فى المسرحية تمثل نمطا معينًا من النساء، ولكنها أيضا تقاوم وضعها فى هذا النمط. فديوسا لديها موهبة فى تصميم الأمكنة، هذا على الرغم من أنها لا تعمل. وهى تشبه من حيث الشكل "عارضة أزياء فى مجلة فوج Vogue فى غير أوقات العمل". فهدفها فى الوقت الحاضر فى المسرحية هو استرجاع طفليها اللذين اختطفهما زوجها السابق. أما فيش فهى فتاة راقية تنتمى إلى الطبقة فوق المتوسطة المثقفة، وهى متحدثة موهوبة بلسان المجموعة السياسية اليسارية التى تنتمى إليها، وخطيبة مفوهة أيضا. ولكن اهتماماتها مشتتة بين التزاماتها السياسية، وبين الحب الذى يتملكها تجاه عشيقها السابق ألآن Alan. أما ستاس فهى أكثر النساء الأربع تمزقا: فهى خلال النهار تعمل كطبيبة للعلاج الطبيعى وتحاول تعلم كل شئ عن علم الأحياء، أما فى الليل فهى تعمل كغانية من الطبقة الراقية كى توفر النقود التى

تحتاج إليها فى دراساتها العليا فى علم أحياء البحار. وهى أصلا من الطبقة الريفية لعاملة، وكان والدها فلاحا مستأجرا للأرض التى يعمل عليها. أما فى وهى أصغر لأربعة فهى مازالت لم تتعد مرحلة المراهقة. وهى من الطبقة العاملة فى المدينة، ,خلال المسرحية نتعرف عليها من خلال مرضها الذى يتميز بالشراهة الشديدة للطعام ,التهام كميات كبيرة منه، ثم التقيؤ وإفراغ ما أكلته من بطنها، وهو مايعرف بمرض الأنوركسيا anorexia. وهى ضعيفة، وتتناول الحبوب المنشطة بكميات كبيرة، وتظهر غالبا فى الجزء الأول من المسرحية.

والمسرحية لا تشرح الظروف التى جمعت هؤلاء النساء الأربعة تحت سقف واحد. فأساس العلاقة المتبادلة بينهن مقبول دون أي تفسير. ولكن الوجود الحقيقى فى لمجتمع يتطلب أكثر من مجرد هذا التقبل السلبى. ولهذا فالدراما فى هذه المسرحية نعتمد على قدرة -أو عدم قدرة- هؤلاء النساء على الشعور بالمسئولية تجاه بعضهن لبعض.

ففى التى لا تغادر المسكن أبدا تمثل الخلفية لأهل هذا البيت. وستاس تكمل فى : فهى تغير نفسها دون توقف خلال مشاهد المسرحية من "الفتاة البسيطة التى تبدو عليها الكفاءة وتلبس البالطو الأبيض الذى لا يتماشى مع الموضة، إلى "المضيفة" لتى هى مخلوقة ذات جمال طاغ يخطف الألباب". وستاس تستغل الرجال، ولكنها مثل فى وعلى عكس ديوسا وفيش لا تسمح لحياتها بأن تتأثر بهم. فطوال المسرحية نظل ستاس تذكر النساء المقيمات معها فى المسكن، وتذكرنا أيضا بالاحتمالات لحقيقية للتغيير، وبالإمكانات المتاحة أمام المرأة والتى من الممكن استغلالها تمكينها من القيام بأدوارها المختلفة والتزاماتها الشخصية وتحقيق هذا التغيير سهولة. وقد كتبت جيمز عن تأثير الموسيقا على سياستها الدرامية فى عملها هذا. من خلال تقاطع مسار حياة هؤلاء النساء، ومؤازرتهن لبعضهن البعض يبرز بناء لمسرحية الذى يشبه رباعيات موسيقا الجاز. وفى هذا البناء تمثل ستاس النغمة لمضادة، والأصوات والصور المغلقة التى تجعلنا ننتبه.

وتستغل الموسيقا أيضا لربط المناظر العديدة فى المسرحية باعتبارها أجزاء أو لقطات من فيلم سينمائى. وهذا الأسلوب السينمائى الذى يتميز بالأحداث المتفرقة يعمل عمل المونتاج الكلاسيكى، وينتج عنه مايطلق عليه سيرجى أيسنشتاين Sergei Eisenstein "تصادم الصور". فلو تأملنا هؤلاء النساء كلاً على حدة لوجدنا كلاً منهن تكافح كفاحا أليما لكن كفاحها لا يترك على المشاهد سوى تأثير عابر، أما لو عقدنا مقارنة بينهن جميعا لوجدنا أن كفاح كل منهن من أجل البقاء واكتساب القوة يعتبر مصدرا للإلهام بالنسبة للأخريات، كما يشير إلى الأبنية الإجتماعية العميقة التى تدعم النظام الأبوى وترسخ رؤية المرأة لنفسها كمخلوق ضعيف.

وعلى العكس من مسرحية فورنس فيفو وصديقاتها، نجد أن عالم النساء الذى تقدمه جيمز ليس عالمًا عابراً ولا هو عالم تسوده الخلافات الداخلية، بل هو هيكل يبعث الأمل والإيمان فى نفس المشاهد. فإحدى الخصائص البارزة فى مسرحية ديوسا، وفيش، وستاس، وفى –والتى من السهل عدم الانتباه إليها لأنها تتخلل كل الحوار– هى استجابة الشخصيات لاحتياجات بعضهن البعض. فلا توجد امرأة واحدة كاملة بين هذه الشخصيات من حيث كرمها أو مراعاتها للأخريات، ولكنهن يتعلمن من أخطائهن ويتغيرن. ولا تمثل أى واحدة منهن نموذجا للمرأة المثالية، ولكن الأهم من ذلك هو غياب الخداع والاستغلال من العلاقات القائمة بينهن مما يجعلهن نموذجا لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين النساء.

وبناء على هذا الهيكل الإيجابى للمسرحية فإن انتحار فيش فى آخر المسرحية يسبب صدمة للمشاهدين، ويثير جدلا بينهم وبين النقاد أيضا. وبسبب انتماء فيش إلى الجناح السياسى اليسارى فإن موتها قد اعتبره البعض لسوء الحظ تشهيراً باليسار. ولكن السبب الرئيسى الذى دفع فيش لقتل نفسها هو عدم قدرتها على حسم الصراع بين النظرية السياسية التى تؤمن بها، وبين ميولها الشخصية التى تدفعها إلى إخضاع نفسها لرغبات حبيبها، وقد قاست نتيجة لذلك آلاما شديدة مما دفعها فى آخر الأمر

إلى قتل نفسها وقتل آلامها. لقد واجهت النساء الأخريات الصعوبات وهى الصعوبات نفسها التى تنشأ من رغبة المرأة فى أن تكون منتجة وترزق فى الوقت نفسه بالأطفال، وفى أن تكون عاملة وأم فى الوقت نفسه، وفى أن تحقق الإنجازات وتكون فى الوقت نفسه مصدرا للحنان والعطف. وقد دفعت هذه الصعوبات كلاً من النساء الأخريات على حدة إلى الحد من رغباتهن والتزماتهن: فستاس تكرس نفسها لعملها، وتكرس ديوسا نفسها لأطفالها، وتكرس فى نفسها لجسدها، أما فيش، وهى أكثرهن طمعا، فهى لا تقبل أن ترضى بما تعتبره حياة مبتورة. فهى تدرك الألم الذى تعرضت له بطلتها روزا اوكسمبورج التى "لم تتزوج ليو، ولم ترزق بالطفل الذى تصبو إليه" ولكنها رغم ذلك لا يمكنها أن تتقبل مثل هذه الحدود لرغباتها.

وانتحار فيش يعتبر مأساة. وهو ليس عملا انهزاميا أو عدميًا قانطًا، ولكنه يذكر المشاهدين بالحدود التى لا يمكن لمجهودات الفرد أن تتخطاها، وبعدم كفاية تحرير المرأة كحركة منفصلة عن المجتمع. ففيش تحاول أن تغير نفسها، ولكنها لا تستطيع أن تتغلب على التكوين النفسى الذى تربت على أساسه والذى يربطها بالنوع الذى تنتمى إليه (ذكر أو أنثى). وهى مصدر إلهام لباقى النساء، وخاصة لفى، فى نضالهن كى يتمكن من السيطرة على مقادير حياتهن، ولكنها تهزم عندما تواجه عدم التوافق الواضح بين الحب والاستقلال. ويوجه موت فيش الانتباه إلى المفارقات الرئيسية فى المسرحية: فعندما تبتعد النساء عن الرجال يتمكن من أن يركزن بطريقة مثمرة على النساء الأخريات، ولكن المجتمعات النسائية مثل المجتمع الذى تصوره المسرحية توجد فى محيط اجتماعى أكثر اتساعًا ويشمل الرجال دون شك. وتؤكد ديوساوفيش وستاس وفى بقوة على أن اعتراف النساء بالنساء هو خطوة ضرورية للتغلب على الظلم الذى تتعرض له النساء. وتتنبأ المسرحية بالخطوة التالية وهى إعادة تشكيل العلاقات بين الرجال والنساء وترى أنها أصعب مهمة تواجه المرأة فى سعيها إلى تغيير وضعها فى المجتمع. والكلمات الأخيرة فى المسرحية. وكذلك الصرخة التى أطلقتها فيش للنساء الأخريات تعبر عن هذا :"ياأحبائى، ماذا سنفعل؟ نحن لن نعمل مايريدون منا بعد اليوم، وهم سيكرهون هذا. فماذا سنفعل؟"[٣]

وقد تنوعت طرق الاستجابة لهذا السؤال منذ أن كتبت جيمز مسرحية ديوسا فى عام ١٩٧٥ . وكانت استجابة الشاعرة، والكاتبة الدرامية، والناقدة ميشيلن واندور من أهمها. وقد عملت واندور فى المسرح فى السنوات الأولى من حياتها الفنية. وفى عام ١٩٦٩ جمعت بين اهتمامها بالشعر والتمثيل وبين الكتابة المسرحية. وبحلول عام ١٩٧١ أصبحت محررة لصفحة الشعر فى مجلة تايم أوت Time Out والصحفية المتخصصة فى الفن المسرحى فى المجلة، وشاركت أيضا بكل قوتها فى المراحل الأولى لحركة تحرير المرأة. ومسرحيتها الأولى **اليوم الذى يلى الأمس The Day After Yesterday** تنتقد بشدة النفاق الجنسى الذى تمثله مسابقة ملكة جمال العالم. وقد تلتها مسرحيتى **اللبن المسكوب Spilt Milk**، **وأن تموت بين الأصدقاء To Die Among Friends** وقد ساهمت هاتان المسرحيتان بطريقة ملحوظة فى بلورة المسرح النسوى فى بريطانيا فى بداياته.

وقد تخرجت واندور من جامعة كامبردج. وهى ابنة مهاجر من الطبقة العاملة من الاتحاد السوفيتى. وقد مزجت واندور إبداعها الفنى وكتاباتها التاريخية بوعي طبقى عميق، وبتعلميها الراقى الذى تلقته فى معهد معروف باثرائه لعمل فنانى المسرح التجريبى. وهى تربط بين أفكارها وبين أفكار بام جيمز، ولكن موقفها يتمثل بصورة أدق فى التقاء التيار الاشتراكى والتيار النسوى وتيار المثلية الجنسية فى مسرحها. Socialist-feminist-gay theatre . فمسرحيتها **القيام بدور البديل Understudies**، وهى مسرحية تاريخية عن المسرح وعن السياسات الجنسية فى بريطانيا فى السبعينيات، وكذلك المجموعتان المسرحيتان اللتان تتناولان السياسة الجنسية وهما: **مسرحيات كتبتها النساء Plays by Women**، **واضرب والحديد ساخن Strike While the Iron is Hot** أثاروا اهتمام جمهور المشاهدين بالدراما النسوية.

وتركز المسرحيات التسع التى كتبتها واندور على القضايا النسوية الرئيسية –مثل النساء والعمل، رعاية الأطفال، الحضانة، الطلاق، المثلية الجنسية عند النساء– وهى

تبحث هذه القضايا من خلال أشكال وأساليب مختلفة من الإنتاج المسرحى. وقد اتخذت واندور مسارا مختلفا بعض الشيئ عن الكاتبات النسويات الأخريات عندما أكدت على التزامها بالواقعية السياسية المبنية على المفهوم التاريخى: "إن الحركة الفنية التى تسعى إلى تقديم تجربة الجماعات المضطهدة يجب أن تسعى أساسا نحو الواقعية والوضوح الذى لا لبس فيه".[٤] وكان هذا الاتجاه يمثل بالنسبة لها اعتماد مسرحياتها على الحياة اليومية. فمحاولتها تهدف إلى :"كسر حدود المذهب الطبيعى فى السرد" مع استقاء المادة الصادقة لمسرحياتها من حياة النساء.

ويظهر هذا الارتباط بالواقعية فى أقوى صورة فى مسرحيتها **العناية والتحكم** **Care and Control** التى كتبتها فى عام ١٩٧٧ بالتعاون مع الفرقة التجريبية المسرحية جاى سويت شوب Gay Sweatshop. وبعد أول عرض نسوى لفرقة جاى سويت شوب وكان مسرحية **أى امرأة تستطيع ذلك** **Any Woman Can** للكاتبة جيل بوسينير Jill Posener طلبت الفرقة من أفراد الجمهور أن يقدموا موضوعات للمسرحيات التالية. وكان الاقتراح الذى قدم مرارا هو :"المشكلة التى تواجه النساء المثليات عند طلب حضانة أطفالهن"[٥]. وقد أجرت الفرقة عدة مقابلات وأبحاث حول هذه المشكلة، ثم استدعت بعد ذلك واندور كى تكتب النص الفعلى. وقد عبرت واندور عن هذه المشكلة من خلال تجربتها ككاتبة محترفة وأيضا من خلال تجربتها الخاصة كأم منفصلة عن الأب وترعى طفلها وتتحكم فى مصالحه وحدها. وقد عملت مع الفرقة فى بلورة النص الذى اعتمد بدرجة كبيرة على حالات فعلية لأمهات لديهن هذه المشكلة نفسها، وقدمت المسرحية فى مايو عام ١٩٧٧ .

والفصل الأول من مسرحية العناية والتحكم يتحرك ذهابا وإيابا بين أحداث حياة أربعة علاقات وفى اثنين من هذه العلاقات يعانى الأزواج وهم –سارة وستيفن، وإليزابيث وجيرالد– من مشاكل الزواج التعس وفى العلاقة الثالثة نجد كارول وسو وقد قارب زواج كل منهما على الانتهاء ولكننا لا نرى أزواجهن الرجال. أما العلاقة الرابعة بين اليزابيث وكريس فهى فى طور البداية. وتتنبأ هذه العلاقات المعقدة والمختلطة

والتى تعرض معا على سبيل المقارنة بمسرحية كاريل تشرشل السحابة التاسعة، ولكنها تعرض هنا بطريقة مباشرة وجادة وخالية من الفكاهة الساخرة الموجودة فى الخليط الجنسي لتشرشل. وتؤدى القصص المتعددة فى مسرحيات واندور نفس عمل الحبكة المتعددة فى الدراما الكلاسيكية: فموضوعات الأبوة والأمومة والطلاق وحضانة الأطفال هى العناصر الأساسية فى كل قصة. وتكشف الاختلافات الخاصة فى كل علاقة عن سلم مثالى وآخر واقعى من القيم..

فمسرحية العناية والتحكم مسرحية أخلاقية توصل رسالتين واضحتين لجمهور المشاهدين: أنه عليه أن يتحدى هؤلاء الذين يتحكمون فى مراكز القوة فى المجتمع ويستغلون الأدوار التى يقومون بها كى يدافعوا عن الزواج التقليدى، والأسرة بدلا من الدفاع عن العديد من القيم الإنسانية الأخرى، وأنه يجب عليه أن يناضل كى يؤكد على ضرورة المساواة فى معاملة المرأة كإنسان كامل. وتكمن قوة هذه المسرحية فى قدرتها على تحقيق هذه الرسالة دراميا. فمسرحية العناية والتحكم لا تلقى المواعظ على المشاهدين، ولكنها بدلا من ذلك تبنى برقة وبتصميم مجموعة من المواقف التى تثير غضبنا عندما تعرض لنا العنف العاطفى والجسدى الذى يمارسه الرجال ضد النساء. فكل من ستيفن وجيرالد لا يشعران باحتياجات زوجاتهما وأطفالهما، ولا يشارك أى من الرجلين فى تربية أطفاله، ولكن كلاً منهما يؤكد حقه فى ملكية أطفاله بعد الطلاق. وتذكرنا الشرائح التى تعرض أمامنا بين الحين والآخر ونرى فيها الأمهات فى المسرحية وهن يلدن أطفالهن ويعنين بهم بجهد النساء وعطائهن اليومى فى ممارسة الأمومة. أما الشخصيات من الذكور فهم يتجاهلون هذه الصور.

والجوانب الخاصة التى اختارتها واندور من الحياة لا تمثل الواقع كله، ومن الممكن توجيه النقد إليها بسبب أنها تقدم النساء دائمًا بصورة إيجابية وتقدم الرجال بصورة سلبية. ولكن الفصل الثانى من مسرحية **العناية والتحكم** يوضح أن وجود استثناءات عديدة للنماذج التى تطرحها المسرحية لا تغير من حقيقة أن المجتمع فى مجموعه يساند القيم الأبوية ويستهين بحقوق المرأة. ويقلل من شأن المرأة، والمثلية الجنسية

Lesbianism. فمجموعة الأصوات الموجودة فى السلطة هى التى تمثل المجتمع، وقد لعبت أدوار هذه الأصوات الممثلات فى الفرقة بالمشاركة مع ممثل واحد. وهذا الأسلوب غير التقليدى ضرورى للتأكيد على سيطرة البناء الاجتماعى والأدوار التى يحددها على الشخصيات المنفردة أو على النوع (ذكر أم أنثى): فالتواجد فى مراكز للقوة، حتى ولو كان من يشغل هذا المركز من النساء اللاتى نعرفهن ونكن لهن الاحترام، يؤدى إلى التقليل من شأن النساء الأخريات. ويلعب كريس دور القاضى الذى يمنح حضانة الطفل لزوج سارة السابق لأنه قد تزوج مرة أخرى، وبعد ذلك تصبح سارة هى نفسها القاضى، وتقرر أن تطرف إليزابيث فى دفاعها عن قضية المرأة سيكون له تأثير ضار على ابنها، وبناء على ذلك تعطى الحضانة لزوجها. أما القاضى الرجل الذى منح الحضانة لكارول فهو لا يمثل أى انتصار لقضية تحرير المرأة، حيث وضع شرطا فى حيثيات حكمه ينص على أن تُبقى كارول وسو علاقتهما سرا حتى داخل بيتهما.

وكل مسرحيات واندور التى تلت مسرحية العناية والتحكم تنظر النظرة المتشددة نفسها إلى التحيز التقليدى الذى تؤكده مؤسسات الدولة ضد المرأة. ثم بدأت واندور بعد ذلك تجرب إدخال الأسلوب الكوميدى والاستعراضى تدريجيا. فعنوان مسرحيتها التالية **العاهرات كفواتح شهية Whores D'Oeuvres** هو تحوير فكه لكلمة أورديڤر الفرنسية التى تعنى "مشهيات" أو "مقبلات"، أما مكان الأحداث فيحمل طابعًا سيرياليًا Surrealistic: إذ تجد اثنتان من العاهرات نفسيهما على طوف عائم على نهر التيمز بعد حدوث عاصفة مفاجئة. وتتحدث المرأتان، تينا وبات، عن طبيعة العمل الذى يمارسانه، هذا بالإضافة إلى محاولة كل منهما رفع الروح المعنوية للأخرى. وهنا كما فى مسرحية العناية والتحكم تبث المسرحية رسالتها التعليمية للمشاهدين وهى هنا تقول إن :"كل النساء عاهرات" وأن القهر الاقتصادى يساعد مع القهر الجنسى على الوصول بالنساء إلى هذه الحالة. لكن مسرحية العاهرات تتجنب الصيغة التعليمية فى أسلوبها بواسطة إدخال سلسلة من الأحلام تقطع الحوار بأشعار درامية، وأغان وقحة، بتقليد اللحظات التقليدية فى حياة العاهرات بصورة مبالغ فيها.

والمسرحية الوحيدة لواندور التى لا تتبع هذا الخط هى مسرحيتها الشعرية الطويلة أوروا لى **Aurora Leigh**. وهى مأخوذة عن قصيدة ملحمية لإليزابيث باريت براونينج Elizabeth Barrett Browing تحمل العنوان نفسه. فالتقديم الدرامى لنضال أورورا لتحقيق استقلالها وتحقيق الشهرة ككاتبة قد سمح لواندور بأن تعبر عن ميولها الشعرية من خلال مضمون يتوافق فيه الشكل اللفظى مع القصة. وقد أعطت واندور اهتماما كبيرا لما تسميه "مجموعات الصور الأنثوية"، وتمثلها فى المسرحية الاختيارات التى تقررها أورورا. وحسب رأى الكاتبة أيضا يتعمد شعر أورورا فى الاستراتيجية التي يتبعها أن يدافع عن المرأة: "فأورورا تحول الصور الطبيعية السلبية التى كانت فى شعر الحب الذى يكتبه الرجال والتى تجعل من المرأة شيئا بلا إرادة إلى أسلحة فعالة كجزء من الصراع من أجل استقلال المرأة." (٦)

وتحقق أورورا الاستقلال، ولكنها تأخذ أيضا الخطوات التالية نحو تحقيق الحياة الاجتماعية مع الآخرين. فهى بطلة أصيلة، والمسرحية تعتمد على وجود هذه البطلة وصوتها المسموع حتى تدفعنا إلى مؤازرة انتصار استقلال الفرد. ولكن أورورا تمثل أيضًا نوعًا جديدا من البطلات. فلأنها امرأة، يتم تعليمها "لتتصرف بأنوثة"، وتُعطى كتبًا عن الأنوثة، "لإثبات أن النساء رغم أنهن قد لا يضعن فكرا يمثلهن / فهن قد يعلمن الفكر، والكتب توضح / حقهن فى فهم كلام أزواجهن / عندما لا يكون متعمقًا بدرجة كبيرة". (٧) ويقلل رومنى حبيبها من شأن رغبتها فى الكتابة، ويحاول أن يقنعها بأنها تستطيع أن تستخدم مواهبها الأنثوية بطريقة أفضل كزوجة له، وأن تساعده فى عمله فى لمس "ضحايا الحياة". وتقاوم أورورا هذه الدروس الأولى وهذه الإغراءات، ولكن التزامها بعملها سيكلفها غاليا. فهى مثل فيش فى مسرحية ديوسا، وفيش، وستاس، وهى لا ترغب فى أن تبقى وحيدة دون حب، ولكنها بالمقارنة بفيش تتسامى عن كل ماهو مبهم فى حياتها وتختار مايناسب حياتها وعملها.

ولكن قوة تحملها وقدرتها على تحقيق الاستقلال لا يكفيان لجعلها بطلة من نوع خاص. فبينما هى وحيدة فى باريس وتنتظر بيع كتابها تقابل ماريون التى كانت فى

وقت سابق مخطوبة لرومنى. ونكتشف أن ماريون كانت قد تلقت رشوة من ليدى وولدمار التى أقنعتها بأن ترفض رومنى لأنها ليست من مستواه. وقد تعرضت ماريون للاغتصاب بعد وصولها إلى باريس بوقت قصير، وهى الآن أم لطفل بلا أب. وتحتاج أورورا إلى ماريون بنفس درجة احتياج ماريون لها. ويعطى الحب الذى تحسه هاتان المرأتان نحو بعضهما البعض، ونحو ابن ماريون القوة لكل منهما على الرغم من أن المسرحية لا تظهر هذا بوضوح. وبعد أن توفر هذه العلاقة لأورورا الغذاء العاطفى الذى تحتاجه، وبعد النجاح الذى قوبل به كتابها تقبل حب رومني لها وتعترف قائلة: "إننى أكتب لأعيش - نعم، ولكني أعيش لأعيش أيضا".

والنهاية فى المسرحية تختلف عن النهاية فى قصيدة براونينج، فرومنى المهزوم الذى أصيب بالعمى فى الحريق الذى دمر منزله، يعطى حياته لأورورا. فبعد أن تحدد واندور الخطوات التى يجب على النساء أن يخطونها كى يحققن "الاحتفاظ بالذات" الذى يسمح بالمشاركة الحقيقية، تستنتج أن سيطرة النساء على الرجال لا تحقق أى تقدم ولكنها فقط تعكس الأدوار الموجودة فى البناء الاجتماعى الذى لا يطاق ولا يمكن احتماله. ويرجع رومنى فى مسرحيتها إلى أورورا وقد استرد بصره كاملا. وتعتبر لحظة لم شمل رومني وأورورا فى آخر المسرحية من اللحظات النادرة فى الدراما النسوية، حيث تعبر عن التجدد والتغير البنّاء بالنسبة لكل من النساء والرجال.

وتتميز الدراما النسوية بالعناية الفائقة التى تعطيها الكاتبات للغة وللتحكم فيها، كأن الكلمات على المسرح هى بنات أفكار هؤلاء الكاتبات. وتمضى واندور لأبعد من ذلك فى مسرحيتها أورورا لي فتجعل اللغة أساسا للدراما التى تقدمهبا، وتجعل من المسرحية عملا من السهل تقديمه على صفحات الكتب كما يقدم على المسرح. وإذا كانت مسرحية أورورا لي تعاني من أى ضعف فهذا الضعف يتمثل فى الكفاءة العالية للكلمات التى تجعل العرض ممتعا ولكنها لا تجعله ضروريا.

وعكس هذا صحيح بالنسبة إلى الدراما الشعرية الناجحة التى قدمتها امرأة أمريكية تسمى نتزاك شانج وهى مسرحية **للفتيات الملونات** اللاتى قد فكرن فى

الانتحار بينما كان قوس قزح كافيا For Colered Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow in Enuf. وشانج شاعرة مثل واندور، وهى أيضا ملتزمة بتحريك المسرح "نحو الدراما الموجودة فى حياتنا".[٨] وشانج تعرف نفسها بأنها شاعرة "فى المسرح الأمريكى"، وترفض أن تقدم نفسها على أنها كاتبة مسرحية بسبب جدب الدراما المعاصرة وعدم جدواها. واعتراضها على لقب "كاتبة مسرحية" يرجع أيضا إلى اعتراضها على الفكرة المعتادة التى تعتبر أن الدراما الجادة هى الدراما التى تبتعد عن الرقص والموسيقا، ولكن بالنسبة إلى شانج، فإن أى مسرحية جادة لأى كاتبة سوداء يجب أن تشتمل على الموسيقا والرقص كشريكين متساويين فى هذا النشاط، لأن الغناء والرقص يعتبران من "الحقائق الثقافية" المهمة بالنسبة للسود.

ويرجع تأكيد شانج على الموسيقا والرقص وكذلك محاولاتها الشعرية والسياسية "لتفتيت اللغة حتى تصل إلى العظام"[٩] إلى جذور تجارب السود الأمريكيين، ولكنها أيضا تتوافق مع اتجاهات الدراما النسوية. فشانج، كما هو الحال مع أدريان كنيدى، لا تعتبر ماهيتها كامرأة، وماهيتها كسوداء شيئين متعارضين، ولكنها تعتبرهما عاملين يعضدان الشعور بالقوة وكذلك الشعور بالضعف. والمقدمة التى كتبتها لمسرحية **للفتيات الملونات** تعزى فيها فهمها للتاريخ إلى الحركة النسوية التى دخلت حياتها من خلال الصحافة النسائية فى كاليفورنيا، وعن طريق برنامج الدراسات النسوية فى سونوما ستيت كوليدج Sonoma State College، والجمعية التعاونية لرعاية المرأة التى تتكفل بالنساء الشاعرات Woman's Collective Sponsorship، وأخيرا المجموعة التى كونتها مع أربع نساء أخريات، والتى أصبحت أساسا للفرقة التى قدمت **للفتيات الملونات**.

وكان أول عرض لهذه الفرقة فى باكانال، وهو بار للنساء فى بركلي فى كاليفورنيا، وقد كان عبارة عن اسكتش بدائى، ولكنه تطور إلى مسرحية ضربت رقما قياسيا فى مدة عرضها على مسارح برودواى. وتبعا لما هو معتاد فى التجارب النسوية على

المسرح، أبدعت النساء الخمس العرض، وهو قائم على سبعة قصائد لشانج، وقمن أيضا بالتمثيل فيه. ومع توالي العروض وتقديمها، بطول وعرض ساحل كاليفورنيا، ثم في نيويورك عملت شانج مع بولا موس Paula Moss كي توحد أجزاء العرض من أغان ورقصات وقصائد. وتبتدع ماأطلقن عليه "كور بويم" Chorepoem–أي القصيدة الحركية.

ومنذ البداية كانت الصورة التى تحرك عروض شانج هى صورة "النضال من أجل التنفس combat breathing، وهى فكرة اقتبستها عن فرانز فانون Franz Fanon، وسيطرت على كل أعمالها التالية. ويحمل هذا المصطلح أصداء الصراع النوعى والطبقى والعنصرى أيضا. وتعريف فانون له يرتبط بفكرة التحكم فى الطبيعة من خلال الثقافة فالنضال من أجل التنفس هو رد الفعل الضرورى لأى شعب عندما تكون أرضه مستعمرة. وبعبارة شانج: "هو الاستجابة الحية / والحافز على التوفيق بين المتناقضات".

وتحول شانج هذا المفهوم مرة بعد مرة إلى قصص، وخاصة القصص التى تحكى عن النساء أو تحكيها النساء. وهى تستعين فى تقديم هذه القصص بالرقص أو الغناء أو الشعر، أو الثلاثة فنون مجتمعة كما هو الحال فى الأعمال التى قدمتها على المسرح، وقد كان مسرح مينج شولى Ming Cho Lee فى مسرحية **للفتيات الملونات** خاليا من الإثاث ومدهونا باللون الأسود. وكان اللون الزاهي الوحيد فى هذه الخلفية المعتمة عبارة عن ورقة عملاقة لونها وردي معلقة على يسار الحائط. فهذا المسرح معد لتروى القصة عليه، لا أن يرويها هو نفسه كما هو الحال فى الدراما الواقعية.

وتبدأ المسرحية بسبع نساء سوداوات، وهن يمثلن كل الممثلين المشتركين فى المسرحية، وتجرى هؤلاء النساء على المسرح ثم يتجمدن على وضع يمثل البؤس [(١٠)]. وكل من هؤلاء الممثلات تعرف بواسطة لونها، وكل هذه الألوان مجتمعة تمثل ألوان قوس قزح، وهى لهذا لا تشمل اللونين الأسود والأبيض. وخلال العرض الذى يستمر ٩٠ دقيقة تتغير كل امرأة منهن عدة مرات فتتحول من شخصية رئيسية إلى كورس ثم

إلى شخصية أخرى، وهى تحتفظ خلال هذا التغيير بشخصيتها هى نفسها وبلونها. وتتكلم السيدة ذات اللون البنى أولا، وتطلب من المرأة التى على المسرح ومن الجمهور أن يسمحوا للفتاة السوداء بالغناء، وأن يعترفوا بأغنيتها، و"أن يسمحوا لها بأن تولد."(١١)

وكلما أعلنت كل من السيدات الأخريات عن نفسها ذكرت أصلها والمكان الذى جاءت منه. ولأن كلاً من هؤلاء السيدات قد جاءت من خارج مدينة أو أخرى فى الولايات المتحدة فهن يعشن على هامش الحياة هناك، وهن أيضا قد مررن بالتجارب نفسها التى مرت بها النساء السوداوات فى كل أنحاء الولايات المتحدة. وتبرز فكرة تقديم "الصور الطبيعية" هنا بوضوح وهى الفكرة التى تكمن فى العديد من المسرحيات النسوية.

وتكشف لنا القصص التى نسمعها عن لحظات إدراك وتكشف فى حياة هؤلاء الفتيات السوداوات وهن يكبرن ويصبحن نساء بالغات. وتساهم كل قصة فى تكوين رؤية محددة، وهى ليست رؤية شخصية، ولكنها رؤية كلية للعالم الذى يحتوي أصوات هؤلاء النساء لكنه يخرسهن أيضًا. وتعبس السيدة التى تلبس ملابس صفراء وهى تتذكر اللحظة التى فقدت فيها عذريتها فى ليلة التخرج. وتتحدث السيدة التى تلبس اللون الأزرق عن أبيها وكيف كانت تتظاهر هى وهو بأنهما من بورتركيا Puerto Rican، مع أنهما كانا فى الحقيقة: "مجرد زنجيين عاديين، يعرفان بعض الكلمات الأسبانية."(١٢) وتحكى السيدة التى تلبس اللون الأحمر عن إخلاصها لحبيبها الذى استمر حتى لم تعد تحتمل: "ألا أكون مرغوبة عندما أريد أن أكون مرغوبة". ويتخلل كل من هذه الحكايات الأغانى والرقصات. ويقوم بهذه الأغانى والرقصات أعداد مختلفة من الممثلات المشتركات فى العرض، وتبقى هؤلاء الممثلات على المسرح كشاهدات وللتعليق على الأحداث بنفس أسلوب الكورس فى الدراما اليونانية القديمة حيث كان الكورس يتنبأ بما سيحدث. وتعلن كل هؤلاء النساء وهن يرقصن بعد سماع مجموعة القصص الأولى أنهن: "قد جئن هنا كي يرقصن".

وتساعد على التخفيف من حدة الألم الذى تثيره المسرحية منذ البداية روح الفرح والحيوية العارمة التى تميز رقص النساء، والنكات الذكية والسخرية اللاذعة التى يقدمن بها قصصهن. أما فى مجموعة القصص التالية التى تحكى عن الاغتصاب، والإجهاض، والمذلة فتمتزج المعلومات بالآلام التى صاحبت هذه التجارب، ولا يصاحب تذكرها أى نوع من السرور. ولا يقلل من هذا التوتر الذى يسيطر على المسرح سوى القصة المضحكة التى تحكيها فتاة صغيرة عن بحثها عن توسان لوڤاريتر Toussaint L'Ouverture، وهو بطل أسود من جزيرة هايتى اكتشفته فى أحد الكتب التى وجدتها فى المكتبة.

وبينما تستمر المسرحية دون توقف، تكون هذه الأقاصيص قصة ملحمية عن محاولات النساء لمقاومة السيطرة والاعتماد على الآخرين، والثمن الذى يدفعنه خلال المحاولة. وتحكى المرأة التى تلبس اللون الأحمر قصة المرأة التى انتقمت من الرجال نيابة عن جميع النساء بأن جعلت نفسها مصدرا للإغراء، وكانت تترك جرحا لا يندمل فى قلب كل رجل يصور له غروره أن يطمع فيها. وقد تحكمت تماما فى حياتها وفى علاقاتها مع الرجال، ولكنها كانت فى كل مرة عندما يبعد حبيبها فى المساء "وتنتهى من كتابة مغامرتها فى مفكرتها / التى طرزتها بالزهور وحجارة القمر/ تضع الوردة وراء أذنها / وتبكى حتى تنام." (١٣)

وتزداد حدة الرقص فى مسرحية **للفتيات الملونات**، ويزداد عدد المشاركات فيه كلما قاربت المسرحية على لحظة الذروة climax. يقرب استماع هؤلاء النساء لقصص بعضهن البعض بينهن، ويحول الوصمة التى لحقت بكل منهن، والتباعد الذى يشعرن به، والمرارة إلى غضب جماعى، وثقة بالنفس. وتمهد هذه القصص للقصة الأخيرة المفجعة فى المسرحية، والتى تحكيها المرأة التى تلبس الثياب الحمراء: وهى عن كريستال وأطفالها وأبو هؤلاء الأطفال الذى يسمى بو ويلي أو يلى الجميل، هو جندي سابق فى حرب فيتنام. فكريستال قد صدت ويلى مرارا، لأنه لا يستطيع أن يعبر عن حبه لها سوى بأسلوب عنيف لدرجة أنه أوشك ذات مرة أن يقتلها. وعندما تقارب

القصة على نهايتها نكون فى حالة حيرة بين يأس بو ويلى، وحاجة كريستال لأن تحمى نفسها وأطفالها. وفى آخر محاولة يائسة لويلى للتغلب على مقاومة كريستال يعلق أطفالها خارج النافذة على ارتفاع خمسة أدوار ويهدد بإسقاطهم لو لم توافق كريستال علنا على الزواج منه. وتنتهى هذه القصة بهدوء بعد أن بدأت بانفجار المرأة بسرعة عصبية وهى تسترجع ذكريات الرعب فتقول: "لقد وقفت إلى جانب بو عند النافذة / ونيومى تحاول أن تتعلق بى / وكوام يصرخ أمى أمى من الدور الخامس / ولكنى لم أستطع أن أتكلم سوى همسا / ثم أسقطهما." (١٤) وتتحول المرأة التى تقص القصة عند الانتهاء من قصتها من الكلام بصيغة الراوية التى تروى قصة حدثت لغيرها إلى التكلم بصيغة من تحكى قصتها هى نفسها. وهنا قد يستغرق المشاهد لحظات قبل أن يدرك مدى الضعف والشجاعة اللذين يعبر عنهما هذا التحول.

أما بالنسبة إلى النساء على المسرح فتحطم آلام كريستال التى يشهدنها معا أى انغلاق أو عزلة أو حواجز باقية بينهن ويتقاربن معا مدركين أن لهن تاريخًا مشتركا. وتتقارب النساء من كل لون من بعضهن البعض، ويربتن برفق على بعضهن البعض، فهذا التقارب هو مايحتجن إليه، وهو مايرغبن فيه. فهن لم يعدن قادرات على الغناء أو الكلام أو الرقص بمفردهن.

وليس من قبيل الصدفة أو الضعف الدرامى أن مسرحية **للفتيات الملونات** مثل العديد من العروض النسوية، لا يوجد بها دور بطولة رئيسى، وأنها خلال العرض تقاوم توقعات المشاهدين لظهور نجمة معينة أو بطلة. فكل الممثلات المشاركات يكوّن الكورس، وكل منهن لها أيضا شخصية مستقلة. وحتى عندما قدمت الممثلة تارزانا بيفرلى Tarzana Beverly دور كريستال -وهى ممثلة لها حضور مسرحى أخاذ- أدهشت المشاهدين بقدراتها لأنها لم تفرض حضورها على الشخصية وقدمتها على عكس النمط التقليدى للممثلة التى تقوم بدور النجمة. وإذا كان هذا لا يعد شيئا غير عادى فى الحانات النسائية التى قدمت فيها مسرحية **للفتيات الملونات** فى بادئ الأمر، فإنه شئ غير عادى دون شك على مسارح برودواى.

أما مسرحية شانج الأخيرة وهى مسرحية منظر طبيعى لبوجى وجي Boogie Woogie Landscape فقد قدمت أساسًا فى نيويورك فى عام ١٩٧٨ كعرض مسرحى لامرأة واحدة، ثم قدمتها بعد ذلك مجموعة كاملة من الممثلين، وهى استمرار للجمع بين العنف المسرحى التجريبى الملئ بالحيوية، والفن النسوى، والفن الذى يعبر عن السود. وتكشف مسرحية بوجى وجى، مقارنة بمسرحية **للفتيات الملونات**، عن ذكريات امرأة واحدة. ولكن هناك أيضا الكورس الذى يتكون من ثلاث نساء وثلاثة رجال، يمثلون "الصحبة الليلية" للشخصية الرئيسية.

وتؤكد شانج فى الإرشادات المسرحية وكذلك فى عنوان المسرحية على أهمية المناظر الطبيعية كصورة مجازية للدراما التى تقدمها. "إن هذه المسرحية ترصد جغرافية الأهواء والوهم والذكريات وكذلك الليل." [(١٥)] فليلى البطلة ترقص عبر المناظر الطبيعية التى تمثل حياتها، وتعثر فى تاريخها الشخصى وفى نبوءاتها على شركائها فى الرقص، ففى الجزء الأول من المسرحية تقابل البطلة جوانب من شخصيتها كامرأة سوداء. وهى ترفض حتى جسمها لأنها "لم تكن تريد أى شئ فى سواد راحة يدها/ أن يلمسها". ثم تتعلم أن تتقبل أن "هناك آفاق ومشارق مختلفة للشمس." فى متناولها كأنها فى قبضة يدها السوداء. [(١٦)]

فكونها امرأة وفى الوقت نفسه سوداء يعنى أنه يوجد جبلان عليها أن تتسلقهما، وأنها بعد أن تتغلب على أحدهما، يجب عليها كامرأة أن تبدأ فى تسلق الآخر. وهى ترى النساء فى كل مكان كضحايا، يحيط بهن خطر الاغتصاب، والنبذ، وربط الأعضاء التناسلية وبترها، والرعب الدائم من مجرد العودة على الأقدام ليلا إلى منازلهن. "ومثل هذه الأفكار" كما يعلق أحد رفاق الليل "تؤدى إلى الصمت". ولكن من الممكن كسر حاجز الصمت هذا، كما ستفعل ليلى نفسها، ولا يتحقق هذا من خلال صوت واحد ولكن من خلال أصوات عديدة تحكى قصصًا لا يمكن نسيانها. وسيستطيع جسد المرأة أن يرقص وينتصر على الغدر، كما استطاع دائما أن يفعل على المسرح فى كل مسرحيات شانج.

لكن هذه الانتصارات لا تدوم طويلاً على المسرح، والدعوة إلى الرقص لا تقابل بأى استجابة. فبالنسبة إلى شانج، كما كان الحال بالنسبة إلى بام جيمز، ساعد النجاح التجارى لإحدى المسرحيات على ضمان إنتاج أعمالها التالية، ولكنه لم يضمن لها نجاحا واسعًا. فقد اختلفت آراء السود الأمريكيين حول مسرحية **للفتيات الملونات** فإلى جانب هؤلاء الذين امتدحوا المسرحية، كان هناك من شجبوا العداء الذى تظهره نحو الرجال، كما رأى آخرون أن نشأة شانج البرجوازية قد شوهت رؤيتها. وقد كانت مسرحية **للفتيات الملونات** مخيبة لآمال المشاهد الإنجليزى تماما كما خيبت مسرحية جيمز بياف المشاهد الأمريكى عندما انتقلت من الوست إند فى لندن إلى برودواى فى نيويورك. ففى كل من المسرحيتين تسببت حواجز اللغة فى خلق بعض المشاكل: فقد وجد جمهور المشاهدين والنقاد فى نيويورك صعوبة فى فهم اللغة اللندنية الدارجة Cockney التى استخدمتها جيمز للتعبير عن انتماء بياف للطبقة العاملة، ووجد الجمهور الإنجليزى الصعوبة نفسها فى فهم اللغة العامية الصرفة المستعملة فى مسرحية **للفتيات الملونات**. وفى كلتا الحالتين تم تنميق العرض قبل نقله وإزالة جوانبه الخشنة التى أثارت جمهور المشاهدين فى الوطن مقارنة بالمشاهدين فى الوطن. ولكن هذا لم ينجح سوى فى إبعاد المشاهد الأجنبى الذى كان يتوقع عملاً أقل أناقة ولمعانًا، وأكثر تجديدا.

ولكن إساءة فهم القيم المسرحية الخاصة بالحضارات الأخرى لا ترتبط فقط بالمسرح النسوى والأخطر منها كان الزعم فى الأحاديث والنقد الصحفى.بأن القصص التى تطرحها مسرحيتا بياف "و**للفتيات الملونات**" لا تصدق فى مختلف الحضارات. فعلى الرغم من اهتمام المسرحيتين بالاستقلال، والاضطهاد، والرؤية المزدوجة للرجال، والحاجة إلى مجتمع من النساء، وعلى الرغم من تأكيدهما على الناحية الجنسية للمرأة، فإن الوعى الطبقى فى مسرحية بياف يعتبر لغزا بالنسبة للمشاهد الأمريكى، بينما صرف الوعى العنصرى فى مسرحية "**للفتيات الملونات**" المشاهد البريطانى عن المسرحية. وقد تمكنت جيمز وشانج كما تمكنت ميشيلين واندور وعدد كبير من الكاتبات النساء الآن من خلق نماذج للنساء فى المجتمع، ولكن استجابة الجمهور تدل على أن هذه المجتمعات قد لا تتمكن حتى الآن من تخطى سباقات وروابط أخرى. ورغم ذلك لا يزال الكفاح مستمراً لإيجاد صيغة مسرحية وسياسية وشخصية تصلح لكل النساء وكل الرجال.

الفصل السابع

النجاح وحدوده:

ماري أومالى Mary O'Malley، ووندى واسيرشتاين Wendy Wasserstein، ونيل دون Nell Dunn، وبيث هينلى Beth Henley، وكاثرين هايز Catherine Hayes، ومارشا نورمان Marsha Norman

كثيرا مايقاس النجاح فى المسرح بشباك التذاكر. وتتخذ علاقة الدراما النسوية بالاقتصاد والإعلام مساراً متوقعًا. فبينما يتم إنتاج بعض المسرحيات النسوية المجددة والمليئة بالتحدى بعيدا عن الأضواء بحيث لا يراها سوى مجموعة صغيرة نسبيا من محبى هذا النوع من الدراما، فإن الدراما النسوية التى حققت نجاحا تجاريا على مسارح الوست إند وبرودواى تميل لعدم المخاطرة، ولأن تكون أقل تهديدا للطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها المشاهدون عن تلك التى تعرض على هامش الحياة المسرحية. وليس من الواضح حتى الآن ما إذا كان هذا النمط سيستمر أم لا، لكن الأمر الواضح هو أن النصوص المسرحية النسوية المكتوبة أكثر قدرة على خلخلة المفاهيم السائدة من العروض الكبيرة التى تقدم من خلالها على المسارح التجارية.

وهذا النمط لا ينطبق فقط على الدراما النسوية. فقد قدمت مسرحية صامويل بيكيت Samuel Becket **فى انتظار جودو Waiting for Godot** لجمهور يتكون من اثنين من المتفرجين على مسرح صغير فى باريس منذ خمس وعشرين عامًا، بينما عرضت له حديثًا مسرحيتان من فصل واحد لمدة طويلة على مسارح برودواى. فتاريخ المسرح يزخر بمثل هذه المقاومة من الجمهور للمحاولات الغريبة أو الجديدة، ويتحدى الادعاء بأن أفضل أنواع الدراما هى التى تتنبأ، أو تعكس كيفية رؤيتنا للعالم فى المستقبل وليس الآن. وفى أغلب هذه الأحوال تعتمد مقاومة الجمهور وشباك التذاكر للمسرحية على أسباب اجتماعية وجمالية: فأسلوب إبسن مثلاً فى مسرحية بيت الدمية، ورحيل نورا بعيدا عن أسرتها أثارا فى ذلك الوقت العداء والرغبة فى منع

عرض المسرحية.

ومع ذلك فنجاح المسرحيات النسوية أمر أكثر تعقيدا من نجاح غيرها من المسرحيات الطليعية. ولا نحتاج لفهم هذا التهديد الذى تمثله الحركة النسوية للنظم الاجتماعية سوى أن نرى الفشل الذى واجهه مطلب التعديل الدستورى فى الولايات المتحدة الذى طالب بهجة معتدلة بالمساواة فى الحقوق بين الجنسين. أما فى بريطانيا حيث تم إصدار بعض القوانين المتقدمة فما زال الانحياز ضد النساء موجودا بعمق ويتحكم فى مؤسسات هذا البلد كما توضح بجلاء مسرحية ميشيلين واندور العناية والتحكم. وفى كل من البلدين كانت استجابة المسرح التجارى للحركة النسوية متسقة مع استجابة وسائل الإعلام الأخرى: فالصور الفجة فى عدائها للمرأة sexist قد تم إبعادها أو تعديلها، وأصبحت مشاكل المرأة فى مقدمة المشاكل التى تتناولها وسائل الإعلام، وتم تقديم عدد لا بأس به من البرامج عن النساء، وبرامج كتبتها النساء كعلامة على زيادة الوعى بالمرأة. ويعتقد المتفائلون أن مايحدث يمثل الخطوات الأولى الضرورية التى ستمهد الطريق للعمل القادم الذى سيكون أكثر تحديا. أما الآخرون، الذين شاهدوا الحركات السياسية السابقة وهى تتبخر بواسطة الليبرالية المسالمة، فهم يخشون أن يؤدي هذا المظهر الخادع للتغيير إلى التلطيف من حدة القلق بالنسبة للمشاكل التى تحتاج إلى حل سريع، وأن يقوض فى آخر الأمر كل الجهود الثورية.

وباستثناء بعض المسرحيات مثل مسرحية نوتزاك شانج للفتيات الملونات، ومسرحية بام جيمز بياف، ومسرحية كاريل تشرشل السحابة التاسعة-فالمسرحيات التى كتبتها النساء عن النساء والتى حققت نجاحًا تجاريًا كانت عادة تقف نسبيا على أرض آمنة. فمسرحية **إذا كنت كاثوليكية Once a Catholic** لمارى أومإلى، **نساء غير عاديات وأخريات Uncommon Women and Others** لوندى واسيرشتاين، **والغليان Steaming** لنيل دون، **وجرائم القلب Crimes of the Heart** لبيث هنلى، **والمناوشات Skirmishes** لكاثرين هاير، **والخروج Getting out**، **تصبحين على خير ياأمى Night, Mother** لمارشا نورمان كل هذه

المسرحيات قد حققت الشهرة لكاتباتهن وأعطت لجمهور المشاهدين نافذة ليطل منها على عالم المرأة. وكل هذه المسرحيات تركز على شخصيات نسائية، وتستكشف الموضوعات السائدة فى الدراما النسوية مثل العلاقة بين الأم والابنة، والأخت، والجنس واستقلال المرأة. والشيئ الذى يميز هذه المسرحيات والذى لا يمكن اغفاله: هو قدرتها على اضحاك المشاهدين. فكل من هؤلاء الكاتبات تتمتع بمهارة فائقة فى كتابة الحوار وقدرة على رصد الجوانب العبثية فى الحياة العادية مما يجعل الموضوعات القاتمة مستساغة ومقبولة للمشاهدين. أما عوامل الضعف التى تشترك فيها هذه الأعمال فهى متأصلة فى عوامل قوتها: فمهما كانت جدية الموضوع الذى تتناوله فإنها تلتزم بصيغة الكوميديا التى تهاجم أنماطا معينة من السلوك Comedies of manner، فتكشف الغطاء عن المظاهر السلوكية التى تعبر عن الهوية الجنسية وعن العداء للمرأة، لكنها تتحدى الأبنية الاجتماعية العميقة التى تسمح ببقاء مثل هذه الأنماط من السلوك.

وأول مسرحية ناجحة فى بريطانيا لهذا النوع من الدراما النسوية هى مسرحية مارى أومإلى **إذا كنت كاثوليكية** التى قدمت لأول مرة على مسرح رويال كورت ثياتر فى عام ١٩٧٧، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مسرح وندهام ثياتر فى الوست إند حيث عرضت لمدة ثلاث سنوات. وبالإضافة إلى طول فترة عرضها فقد تلقت العديد من الجوائز وأسبغ عليها النقاد المديح (وإن كانت مثل مسرحية بياف لجيمز لم تحقق مثل هذا النجاح فى الولايات المتحدة حيث انتهى عرضها بعد أسبوع واحد بسبب مهاجمة النقاد لها). وأومإلى مثل العديد من الكاتبات النساء قد جمعت بين الكتابة والأمومة سنوات عديدة. وقد قدمت عدداً من العروض الهامشية لمسرحيات من فصل واحد وحصلت نتيجة لذلك على عقد ككاتبة مقيمة مع مسرح رويال كورت الذى عضدها بدوره ومكنها من أن تكمل مسرحية **إذا كنت كاثوليكية**.

ونصف الشخصيات فى مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** اسمهن مارى –مارى مونى، ومارى ماكنتى، ومارى جاليفير، وهكذا– وهن جميعا فتيات مراهقات فى مدرسة

كاثوليكية للفتيات. وفى الواقع أن كل الفتيات اللاتى فى فصل الأم بيتر فى السنة الخامسة اسمهن ماري مما يسبب الضيق للأم بيتر التى تؤكد فى بداية المسرحية أنه: "لا توجد أى امرأة على سطح الأرض تستحق أن يطلق عليها الاسم المقدس ماري".

وأكثر تلميذة لا تستحق هذا الشرف فى رأى الراهبات اللاتى يدرن المدرسة هى مارى مونى وهى فتاة أيرلندية "عاطلة من الجمال والأناقة" وتنتمى إلى الطبقة العاملة ويتركز عليها كل الانتباه فى المسرحية. ومارى ضحية لبراءتها: فالراهبات لا يصدقن سذاجتها، والفتيان المراهقون يستغلون هذه السذاجة، وزميلاتها الأكبر سنا يوظفن هذه السذاجة فى الإساءة إليها. أما مارى نفسها فتتمنى أكثر من أى شئ آخر أن تصبح راهبة. ولكنها تحيا فى عالم لا يعترف فى الأساس بوجود أى امرأة فاضلة حقا، من ثم يفسر كل سلوك تأتيه بأنه علامة على الفساد. فعندما تسأل عن معنى كلمة اللواط التى يذكرها الإنجيل، تفترض الراهبات أنها تسخر منهن وتحرجهن. وعندما تعترف بأنها قد عانقت ديريك فى عصر أحد الأيام ترى الراهبات فى اعترافها نوعًا من الوقاحة وليس دليلاً على ندمها واضطرابها. وحتى موهبتها فى الغناء تستخدم ضدها: فهى تريد أن تستخدم موهبتها الصوتية فى الغناء لله، ولكن رئيسة الراهبات تعتبر مهارتها فى الغناء علامة على أنها "من النوع الذى سيعمل فى الاستعراضات الغنائية".

ومن الممكن أن نتخيل عرضا مسرحيا للدفاع عن حقوق المرأة من خلال مسرحية **إذا كنت كاثوليكية**، ولكن هذا الدفاع لا يمثل الاستراتيجية الرئيسية للمسرحية. فالعالم المسرحي لأومالي لا يختص فقط بالفتيات الكاثوليكيات، ولكنه يقوم أساسًا على كشف جوانب النفاق والظلم فى حياة الكنيسة. تستخدم مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** العديد من الموضوعات والأساليب المستخدمة فى الدراما النسوية، كلها تركز بالدرجة الأولى على وعى النساء الكاثوليكيات بدينهن بدلا من وعيهن بأنفسهن كنساء. ويكتسب تمرد النساء على تعاليم الكنيسة الخاصة بالجنس أهمية وقوة من خلال العالم الخاص للثقافة الكاثوليكية الأيرلندية. فأومإلى تعطى صورة حية لأجواء الكنيسة

الكاثوليكية الخانقة التى تغذى الشعور بالذنب وتتطرف فى تلقين النساء تعاليم الدين دون هوادة. وإذا كان هذا النوع من التسلط يتخذ شكلاً متطرفًا واضحًا فى حالة النساء الكاثوليكيات فإنه يوجد بصورة أقل وضوحًا فى حياة جميع النساء. أما محاولة الفتيات اللاتى تطلق عليهن أومالى اسم مارى للتساؤل عن مدى صحة هذه الأدوار المفروضة عليهن، ومحاولتهن هدم هذه الأدوار فهى دليل على الجرأة التى يتميز بها المسرح فى اعطاء دفعة لمثل هذه الأفكار وخاصة من خلال مسرحية تعرض على مسارح الوست أند التجارية.

وقد ضحت أومإلى كى تحقق ماسبق بتعدد وتنوع جوانب الشخصيات الأخرى فى المسرحية. فهى لا تقدم الراهبات كنساء ولكن كممثلات للمؤسسة الكنسية القهرية. فالكبت الجنسى أو تحييد الغريزة الجنسية فى حالتهن لا يمثل قضية تناقشها المسرحية بل يقدم كأمر واقع مفروغ منه. فمقارنة بمسرحية أدريان كنيدى **درس فى لغة ميتة A Lesson in Dead Language** والتى فيها صورة ساخرة مبالغ فيها لعملية تعليم النساء، فإن مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** تأخذ الخلفية نفسها للأحداث ثم تنقدها بطريقة كوميدية ولكن دون أن تستكشف المصادر العميقة للقهر الجنسى.

وكذلك تميز العزلة المفروضة على مارى مونى فى المسرحية من ناحية البناء الدرامى والموضوع مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** عن باقى المسرحيات النسوية المماثلة. فبينما يمثل تقديم كل هذه الشخصيات تحت اسم مارى إتجاها يميل بعيدا عن الشخصيات المحددة المتفردة، تركز المسرحية على شخصية ماري موني وتقدم الفتيات الأخريات فى صور نمطية جامدة. بأن سياق "مدرسة البنات"، وخاصة إذا كانت مدرسة تسيطر عليها الراهبات، يمثل إطاراً ممتازا لاستكشاف حدود وإمكانات مجتمع من النساء. ولكن على الرغم من وجود روابط بين عدد من هؤلاء الفتيات، فإن كل مايرغبن فيه هو الهروب من هذا العالم الخاص بالنساء. وتتنافس الفتيات على المستوى الاجتماعى والأكاديمى، ولكن لا تعترف أى واحدة من زميلات مارى موني بالصعوبات التى تواجه زميلتهن بسبب سذاجتها وفقر أبويها. وكل الرجال فى المسرحية من الضعف بحيث لا

يمثلون أي تهديد حقيقي للنساء، كما أن معاملتهم للنساء، وخاصة ماري موني، كمجرد أشياء صماء لا تمثل عنصراً مهمًا بالنسبة لاستراتيجية المسرحية. فمسرحية **إذا كنت كاثوليكية** تشير إلى عناصر مشتركة بين قهر المرأة، والقهر الطبقي والديني، لكنها لا توضح حلقات الصلة بين هذه العناصر. أما الحركة الأخيرة والتي يوضع فيها العضو الجنسي للذكر على الصليب فقد تدل صراحة على الكفر، ولكنها من الممكن أيضا أن تعتبر مجرد مزحة مراهقة فالذين ارتكبوا هذه الفعلة من المراهقين الثائرين، ولهذا فالجمع بين العضو المذكر والصليب لا يمثل هجوما على أي من هذين الرمزين، بل من المحتمل أن يجدد دون قصد قوة وتأثير كل منهما.

إن مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** ليست مسرحية فاشلة، وليست مسرحية تفسد جهود المسرح النسوي، إنها فقط غير كافية. أما الجانب الإيجابي في نجاحها على المستوى التجاري فيتمثل في أنها تجعلنا نطالب بالمزيد من أعمال أومالي. ومسرحيتها التالية **احترس هاقد بدأت المشاكل** **Look Out, Here Comes Trouble** تستكشف عالم المصحة العقلية، وتتعمق أكثر في مشاكل النساء، وخاصة في علاقتهن بالرجال. ولكن هذه المسرحية لم تحقق لا الشعبية ولا النجاح اللذين حققتهما مسرحية **إذا كنت كاثوليكية**.

والذي نتعلمه من مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** يؤكد للنساء الكاثوليكيات وغيرهن على السواء أن الفتيات المراهقات من الكاثوليكيات غالبا ما ينشأن في جو من الكبت والنفاق الجنسي، وأن أغلبهن لا يتمكن من النجاة من مثل هذا النوع من التعليم سوى من خلال الكيد والخداع والمناورة. أما مسرحية وندي واسيرشتاين **نساء غير عاديات وأخريات** **Uncommon Women and Others**-التي أنتجت في أول الأمر على مسارح نيويورك في عام ١٩٧٧، وهو العام نفسه الذي قدمت فيه مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** لأول مرة- فهي تحدث أيضا داخل الفصل المدرسي، هذا على الرغم من أن الخلفية الطبقية التي تقدمها مختلفة. وكما كتبت أومالي مسرحيتها من خلال تجربتها الشخصية في المدرسة الكاثوليكية للبنات، فالمسرحية التي قدمتها واسير

شتاين مستمدة أيضا من تجربتها فى مونت هولى يوك كوليدج، وهى مدرسة خاصة راقية للنساء.

وتشترك مسرحية نساء غير عاديات مع مسرحية **إذا كنت كاثوليكية** فى أسلوبها التقليدي الواقعى الذى تزينه بعض المبالغات الكوميدية، باستثناء ملمح بسيط وهو وجود إطار ساخر يتمثل فى التعليق على الأحداث بصوت رجل. وتستخدم المسرحية الذاكرة كعنصر بنائى كما فعل تينسى ويليامز فى مسرحية **الحيوانات الزجاجية The Glass Menagerie**: فهى تبدأ وتنتهى باجتماع خمس نساء كن زميلات فى المدرسة منذ ست سنوات مضت، ومعظم مشاهد المسرحية تدور فى عنبر النوم خلال السنوات الدراسية لهؤلاء النساء. وبالإضافة إلى هؤلاء النساء الخمس تظهر فى مشاهد عنبر النوم المشرفة على هذا العنبر وثلاث نساء أخريات من التلميذات.

ومسرحية نساء غير عاديات تنقصها الحبكة أكثر من مسرحية **إذا كنت كاثوليكية**، وهى مثل مسرحية أومإلى، تعتمد على الحوار للتعبير عن كل مايكتنف العالم الخاص بالنساء. فالحديث المتبادل يمتاز بسرعة البديهة، وهو مثل حديث الجماعات التى كانت تهدف إلى اثارة الوعى بمشكلات المرأة فى السبعينيات، يركز على شكاوى وحيرة النساء اللاتى يناضلن لتحقيق الوعى بذاتهن. والشئ غير العادى فى حياة هؤلاء النساء هو كونهن من الطبقات المتميزة فى المجتمع. فهن ينتمين إلى الطبقات العليا والفوق متوسطة فى المجتمع الأمريكى. وهن يمثلن فى عالمهن هذا نمطا مكررا من الممكن التعرف عليه بسهولة للطالبات الجامعيات فى هذه الطبقات: فسمانثا هى "امرأة طفلة" تستعمل كل مواهبها الصغيرة كى تساند زوجها، وريتا فتاة مغامرة وطائشة تتعامل مع الجنس كأنه سلعة أو متاع، وكارتر فتاة مثقفة لا تتحدث كثيرا وتريد أن تصنع فيلما عن فلسفة فدجنشتاين Wittgenstien. وبعد ست سنوات من تخرجهن يصبح مصيرهن تماما كما كنا نتوقع. وتؤكد مسرحية نساء غير عاديات على الرسالة الأخيرة التى نسمعها بصوت رجل وتقول: "لقد درب المجتمع النساء منذ الطفولة على تقبل عدد محدود من الاختيارات، ومستوى معين لا تتخطاه

طموحاتهن". [1] ولا تزودنا المسرحية بأى نقد يذكر أو بدائل لهذه الرسالة. بل على العكس تبدو لنا النساء عاديات جدا ومسليات جدا مما يجعل أى اختيارات بديلة فى حالتهن أمراً لا يثير الاهتمام.

ومسرحية نيل دون Nell Dunn **الغليان Steaming**، التى حققت نجاحا ساحقًا على أحد مسارح الوست إند فى لندن فى عامى ١٩٨١-١٩٨٢، وعرضت أيضا لفترة وجيزة على مسارح نيويورك، تتبع النمط نفسه، حيث تجمع مجموعة من الشخصيات كلهن من النساء وتضعهن فى سياق لا يسمح بوجود الرجال. والمكان الذى تقع فيه الأحداث فى هذه الحالة هو حمام النساء الذى تشغله فيوليت المشرفة عليه، وخمس زبونات. وتنطلق الحبكة البسيطة من تهديد مجلس المدينة بإغلاق كل الحمامات العامة. وفى هذه المسرحية أيضا تشيع فى المسرح الأجواء الخاصة بالأمكنة القاصرة على النساء ويمتلئ بالقصص التى يقصصنها لبعضهن البعض.

وعلى عكس مسرحيتى **إذا كنت كاثوليكية**، نساء غير عاديات، تجعلنا مسرحية **الغليان** نندمج فى الحياة الخاصة لشخصياتها ،وتعرض لنا إمكانية وجود حياة اجتماعية بينهن. وهى تبين أن التفرقة القائمة على أساس التفاوت الطبقى وتلك التى تقوم على النوع (ذكر أم أنثى) لا يمكن فصلهما ، فهما مصدران متوازيان للقهر والظلم. وهما يأخذان شكلهما الدرامى من خلال التغييرات الصغيرة والكبيرة التى تمر بها كل من هؤلاء النساء. فجوسى، وهى أكثر شخصيات المسرحية جذبا للإهتمام، تعانى منذ بداية المسرحية من الصراع بين اشمئزازها من الأعمال المرهقة الدنيئة المتاحة لها كامرأة غير متعلمة، وبين سخطها على البديل الوحيد المطروح أمامها -وهو أن تعتمد اقتصاديا على الرجال الذين يستغلونها جنسيا.

أما دون، وهى امرأة فى منتصف الثلاثينيات ذات شخصية طفولية، فهى تعانى فى بداية المسرحية من الرعب وكأنها حيوان وقع فى المصيدة، ولكنها تكبت غضبها بصورة كاملة ومرضية. ونعلم تدريجيا أن دون قد تعرضت فى الماضى للاغتصاب، وأن الذى ارتكب هذه الفعلة ضابط فى قسم البوليس حيث كانت تعمل. ومنذ ذلك الوقت

وهى تنتقل بين المستشفيات النفسية، وتعيش تحت رعاية أمها وهى امرأة فى الخامسة والستين تعانى بدورها من الكبت وتعامل ابنتها كطفلة.

ويعطي التحدى الذى يتمثل فى انقاذ هذا الحمام الذى يعتبر الملجأ الوحيد الذى يمكن للنساء العاملات أن يجتمعن فيه القوة لجميع النساء، ولكنه يصبح على الأخص مصدرا للأمل بالنسبة لجوسى ودون. وتخسر النساء التماسهن لإصلاح الحمام بدلا من هدمه، أما دون وجيسى فتتجرآن وتدافعان عن قضيتهما علنا، وتكتشفان نتيجة لذلك أنهما على درجة من الكفاءة لم تحققانها من قبل. أما الصورة الأخيرة لهؤلاء النساء وهن يتأرجحن على حبال طرزان داخل وفوق الحمامات فهى تمثل القوة الجديدة التى وجدتها كل منهن، والمقدرة الهائلة التى حققتها عندما ساندت كل منهن الأخرى.

وأحد مصادر قوة مسرحية **الغليان** هو تركيزها العنيف على النساء الناضجات. وتغامر المسرحية بالتشويش على الأفكار المسبقة للمشاهدين عندما تطالبنا بأن ننتبه إلى أجساد النساء بعد سن الخامسة والثلاثين. ولسوء الحظ استخدم العرى فى العرض الذى قدم على فى الوست إند لدغدغة حواس المشاهدين بدلا من توظيفه لإظهار مدى ضعف النساء عامة. فعملية خلع الملابس تمت بدلال لا يناسب الموقف، ووجهت الإضاءة والتكوين المسرحى والملابس الانتباه إلى صدور النساء، كما شد الإيقاع الانتباه إلى ندرة خلع الملابس على المسرح. فمسرحية **الغليان** قد استسلمت دونما ضرورة إلى أحد الأخطار التى تتهدد المسرح النسوى وهو الخطر المتمثل فى تحويل المتفرجين إلى مشاهدين سريين يسترقون النظر إلى عوالم النساء السرية بدلا من أن تجعلهم يراقبون ويشاركون فى تحليل هذا البناء الاجتماعى والجنسى المعقد. ففى مسرحيتى **إذا كنت كاثوليكية** ونساء غير عاديات يتحول المتفرجون بالضرورة ودون تفكير إلى مشاهدين يختلون النظر إلى عالم سرى. والحمام العمومى، مثله مثل مدرسة البنات، لا يسمح بوجود الرجال، ولهذا فهو يستدعى هذا النوع من اختلاس النظر الذى يحط من شأن النساء سواء من يقفن على خشبة المسرح أو من يجلس بين المتفرجين. ولكن هذه الاستجابة ليست أمراً محتوما فشخصيات دون يجلبن العالم الخارجى معهن على

خشبة المسرح، ويذكرن المشاهد تكرارا بهذا العالم الواسع. ولكن العرض الذى قدم فى لندن استهدف الاضحاك، خاصة فى تصوير مرض دون النفسى بصورة مبالغة وتبنى أسلوبًا فى إلقاء الكلمات كأنها عبارات محفوظة للمنادين بحقوق المرأة، مما دفع المشاهدين إلى تبنى نظرة متعالية متباعدة إزاء العرض جعلت مشاكل هؤلاء النساء الشخصية تبدو تافهة ولا تحمل بعداً سياسيًا.

وقد انحدرت مسرحية أخرى من المسرحيات الناجحة التى عرضت فى نيويورك فى بداية الثمانينيات بالطريقة نفسها إلى مثل هذا التتفيه لمضمونها والإهدار لقيمتها: وهى مسرحية بيث هينلى **جرائم القلب Crimes of the Heart** الفائزة بجائزة بولتزر للدراما Pulitzer Prize for Drama. وقد أنتجتها فى بادئ الأمر فرقة لويفيل أكتورز ثياتر Actors' Theatre of Louisville، وهى فرقة مقيمة أصبحت فى السنوات الأخيرة فى مقدمة الفرق المساندة للمسرحيات الجديدة، وخاصة المسرحيات التى تكتبها النساء. وعندما انتقلت مسرحية جرائم القلب لتقدم على مسارح برودواى فى عام ١٩٨١ كانت قد حققت فعلا نجاحًا ساحقًا فى العروض الكثيرة التى قدمتها بطول البلاد وعرضها بعيدا عن مسارح برودواى.

ويملك نص مسرحية جرائم القلب العديد من عناصر الدراما النسوية القوية. فتجتمع فيه ثلاث شقيقات فى مطبخ أحد المنازل الصغيرة فى منطقة المسيسيبى الريفية. وهن قد اجتمعن لأول مرة منذ عدة سنوات بمناسبة عيد الميلاد الثلاثين للينى، الأخت الكبيرة، وأيضا لأن الأخت الصغيرة بيب قد ضربت زوجها بالرصاص فى معدته. ونكشف بعد ذلك أن زوج بيب قد ضبطها قبل إطلاق الرصاص تتحدث مع صبى أسود فى الخامسة عشر من عمره. وفى الواقع أن بيب كانت تمارس الحب مع هذا الفتى. ولكن بيب، حسب القصة التى تحكيها لشقيقتيها، لا تعتبر أن علاقتها بهذا الصبى لها أى صلة بقتلها لزوجها زاكارى. فهى تفسر قتلها لزوجها فقط بأن منظره لم يكن يعجبها. وبيب فى هذا تشترك مع عدد من الشخصيات النسائية فى الدراما النسوية وتعايش مثلهم لحظة النفور والاشمئزاز من الرجل الذى تشاركه أوتوشك أن تشاركه

الفراش. وكما يبدو من مسرحية فورنس فيفو صديقاتها، ومسرحية جيمز ديوسا، فيش، ستاس، وفي قد يشتد هذا الاشمئزاز لدرجة أن المرأة تصبح ممزقة بين تدمير نفسها أو التصرف بعنف نحو هذا الرجل. فنحن نعلم من المسرحية أن أول شئ اتجهت إليه بيب بفطرتها هو أن تطلق الرصاص على نفسها، ولكنها عندما تذكرت أمها التى شنقت نفسها أدركت أنها تريد أن تعيش، ولكنها تريد أن يموت زوجها زاكارى.

فبينما تطلب مسرحيات فورنس جيمز من النساء أن يبحثن عن طرق جديدة للتواصل بينهن، نرى أن مسرحية جرائم القلب تشجع المشاهدين على العدوانية نحو الرجال، ولا تترك لهم أى بديل –سواء الرجال منهم أو النساء– سوى إطلاق النار على أى رجل يعتقد أن النساء أدنى مرتبة منه. وهناك احتمال فى مسرحية هنلى يماثل غيره فى مسرحيات فورنس وجيمز: وهو الاعتماد على الشعور الأخوى بين النساء كشيئ بناء. ولكن هذا الاتجاه لا يبدو واضحًا فى تصرفات الأخوات أنفسهن خاصة عندما قدمت المسرحية على مسارح برودواى. فاللحظة الوحيدة التى تشعر فيها لينى –الشخصية الكريمة التى تعانى من الوحدة– بالانتصار هى اللحظة التى تستجمع فيها شجاعتها وتطلب تليفونيا أحد أصدقائها الرجال وتعترف له بأنها قطعت علاقتها به لأنها كانت تخشى أن تضطر للاعتراف له بعدم قدرتها على إنجاب الأطفال. وهى تلاقى صعوبة شديدة فى القيام بالمكالمة التليفونية أكثر من الصعوبة التى تجدها فى الاعتراف بوصمة مبايضها التى لا تصلح للإنجاب. ولا تحاول أى من شقيقتيها تغيير هذه الصورة التى ترسمها لينى لنفسها كعانس سوى فى آخر المسرحية. أما ميج، الأخت الوسطى، فهى تؤكد الفكرة السائدة عنها فى المدينة بأنها امرأة خليعة عندما تمضى أول ليلة لها بعد رجوعها للمنزل مع صديق قديم متزوج من امرأة أخرى، ولكنها عندما تعترف بذلك لشقيقتها، وتعترف كذلك بعدم صحة أخبار نجاحها كمغنية فى هوليوود لا تتلقى أى استجابة منها سوى الضحك الهستيرى فهما لا تريان فى تصريح ميج سوى المفارقة الساخرة التى نجمت عن توقيته فالجد الذى تريد ميج أن تعترف له بالحقيقة والذى يرقد فى المستشفى قد دخل لتوه فى حالة غيبوبة. وحتى محاولة بيب الشجاعة الصادقة بعدم التصريح باسم عشيقها حماية له لا تقابل بأى تقدير من

شقيقتيها.

وحيث إن نسيج هذه المسرحية يعتمد على رسم شخصيات هؤلاء الشقيقات الثلاث وعلى الحوار الذى يدور بينهن، فهو يتطلب دقة وطبيعية وصدقًا فى الأداء حتى يؤثر مشاعر المشاهدين.ولكن فى عروض برودوى كانت كل ممثلة من الممثلات الثلاث تحاكي الشخصية من الخارج وتبالغ فى محاكاة اللهجة الجنوبية أو فى تصوير سذاجة لينى أو تهور بيب أو حذلقة فتاة المدينة التى تتصرف بها ميج. وهنا يغدو الضحك على هؤلاء النساء شيئا مملا، بل يسمح بنوع من التعالى الخطير إزاءهن من جانب المشاهدين وهو أمر خطير فى مسرحية لامرأة عن النساء. ومتى تولد هذا الشعور بالتعالي والاستهانة ستتحول مثلا رغبة بيب فى تعلم العزف على آلة الساكسفون -حتى ولو كانت ستكتسب هذه المهارة فى السجن- كشئ مضحك، فى حين كان من الممكن أن تصبح مؤشرا على رغبة المرأة فى تحقيق الكفاءة. والعرض الذى يعتمد بطريقة فجة على الإضحاك سيقلل أيضا من قيمة رؤية ميج فى اللحظة الوجيزة فى آخر المسرحية عندما تجتمع الثلاث نساء معا وهن يضحكن ويحولها من لحظة إلهام إلى مجرد إضافة زائدة. إن النساء والرجال قد يحتاجون من آن لآخر إلى الضحك الساخر من عبثية الأدوار المنوطة بكل منهم، المدافعون عن حقوق المرأة قد يكونون فى حاجة إلى أن يتخلل يقظتهم الدائمة لقضيتهم بعض الترفيه، ولكن من الصعب أن نشارك النساء فى الضحك حين يتحولن إلى صور كاريكاتيرية ويجعلن من أنفسهن هدفا للسخرية والاستهزاء.

وقد كان موضوع اجتماع شمل الأخوات فى أوقات الأزمات العائلية أيضا هو موضوع مسرحية كاترين هايز مناوشات Skirmishes التى حققت نجاحا ساحقا فى لندن فى الثمانينيات. فلقد انتقلت نتيجة لمبيعات التذاكر العالية والمديح الذى أسبغه عليها النقاد من مسرح ليفربول بلاى هاوس أبستيرز Liverpool Playhouse Upstairs إلى مسرح هامبستيد ثايتر فى لندن Hampstead Theater حيث استمر عرضها لمدة طويلة، ثم إلى مسرح مانهاتن ثياتر كلاب Manhattan

Theater Club حيث استمرت سلسلة المقالات التى تمتدح المسرحية. فعندما قارنها نقاد نيويورك بمسرحيتى **الغليان** لدون، وفتيات القمة لتشرشل أحسوا بالارتياح لتعاطف هايز مع شخصياتها ولحوار المسرحية الواضح الذى يتميز بسرعة البديهة.

فمسرحية مناوشات تصل إلى المتفرج على الفور أكثر من العديد من المسرحيات النسوية الأخرى. وربما يرجع هذا إلى أن سياق المسرحية الذى يصور موت أم لابنتين يقدم إطاراً لا يقاوم لتولد الشعور بالتوتر والتعاطف مع الشخصيات. وتأخذ مسرحية **مناوشات** اتجاها واقعيا فى تناولها لموضوعها. وهى كمسرحية **جرائم القلب** تستعمل الحوار الفكه الملئ بالمفارقات الساخرة كى تلطف من جدية المواقف، ولكنها تغامر أيضا بأن يكون هذا على حساب الشخصيات. الأختان اللتان تقدمهما هايز تمثلان نمطين من النساء: فجين، الأخت التى بقيت فى المنزل كي تعتنى بأمها المريضة تشبة كثيرا ليني فى مسرحية هنلبى، أما ريتا الأخت التى تمكنت فى الماضى من تحاشى زيارة البيت فهى تشارك ميج فى مسرحية **جرائم القلب** فى نرجسيتها (حبها لذاتها). ولا تستطيع أى واحدة من هاتين الأختين أن تحقق التفاهم مع الأخرى بصورة طيبة وهو مايحدث أيضا فى المسرحيات الأخرى لكن مناوشات تواجه هذه المشكلة كموضوع أساسى وتتناولها بأسلوب أقرب إلى أسلوب تشرشل فى فتيات القمة، منه إلى أسلوب هنلى فى **جرائم القلب**.

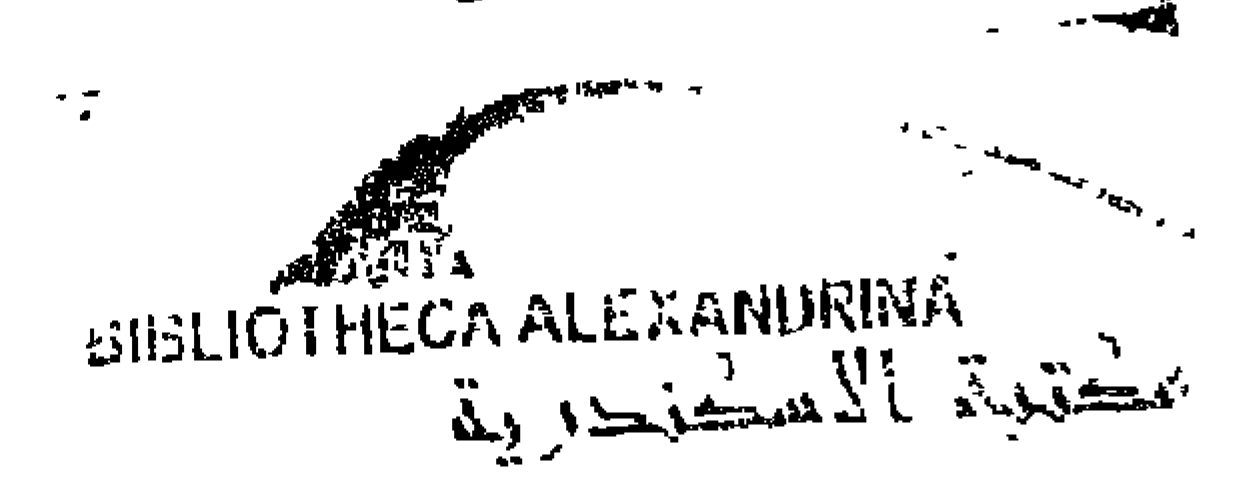
وقد عبر العرض الذى قدم على خشبة المسرح رمزيًا عن التوترات بين الشقيقتين بوضعهما متقابلتين على يمين ويسار فراش الأم الذى وضع فى وسط المسرح فالأم خاصة فى احتضارها، تفصل بين الأختين فى حين ترمز فى الوقت نفسه إلى الصلة الدائمة بينهما. ونحن -كريتا وجين- مضطرون لأن ننظر دون انقطاع طوال الساعة والنصف التى تستغرقها المسرحية إلى الأم وإلى شبح الموت. وبالنسبة إلى جين وريتا يعتبر هذا الوجود الملّح للأم وسيطا للتعبير عن اختلاف القيم، والتاريخ، والمشاعر التى تتعلق بفكرة الموت نفسها. فالعزلة التى عاشت فيها جين مسئوليتها التامة عن أمها قد جعلاها تحس بالمرارة وبالشعور بالرثاء لنفسها وجعلاها تتعجل موت أمها. أما ريتا

فهى تستخدم حبها لأطفالها الذى يستحوذ عليها، وعدم شعورها بالارتياح أمام المرض لتبرير غيابها عن أمها. فوصف جين لمرض أمها، وكلامها بصورة عملية عن الجنازة وعن تقسيم التركة يصيب ريتا بالنفور، فهى ليست متحجرة القلب مثل جين ولا تريد أن تصبح مثلها.

وترجع جاذبية مسرحية مناوشات إلى الصدق والصراحة التى تتحدث بها الأختان، وإلى قدرتهما، على الرغم من نفسيهما، على إزاحة التظاهر جانبا والاعتراف بالشعور المشترك بينهما: وهو الإحباط الذى تحسه كل منهما فى حياتها. ويتجلى الصدق أيضًا فى تطور المسرحية وصولاً إلى مشهد التكشف والإدراك الذى لا يتحقق بصورة كاملة: فبعد أن تتجاهل كل منهما الأخرى طوال المسرحية رغم الحديث الدائر بينهما تعترف الأختان بفشل علاقتهما الزوجية. وتنهى جين هذا الحوار عندما تعلن أنه حين لا تروقين فى أعينهم، لا فائدة من المجادلة. وعند ذلك تنظر كل من الأختين إلى الأخرى، ولكن بمجرد أن يبدأ هذا التواصل المشترك بين الأختين تصحو الأم وتأمر: "ريتا، أنت تأخذين كل شئ". وفى النهاية، وبموت الأم، تخرج جين من الحجرة. ففى هذه المسرحية لا يصاحب مشهد الإدراك تغير فى مسار الأحداث كما يحدث فى الدراما التقليدية كما أنه لا يفضى إلى تحول يقودنا إلى توقع حدوث احتمالات جديدة.فلحظات احتضار الأم تخلو من الرقة والبطولة فى مواجهة الموت كما أن موتها سيحرر ابنتيها من أعبائهما الحالية فقط، ولكنه لن يحررهما من الشعور بعدم جدوى حياتهما.

فبينما يتناول أسلوب مسرحية مناوشات بطريقة فوتوغرافية صارمة مشهداً حميميًا خاصًا فإنه يعقد عملية التلصص واختلاس النظر إليه عن طريق الوجود المستمر للأم. فلا يبدو واضحا للمشاهدين ولا لريتا مدى ماتحسه الأم أو تسمعه أو تراه، ويصبح دور هذه الأم بسبب هذا الغموض هو دور الشاهدة الصامتة على الكلمات المتبادلة بين جين وريتا. ولأن الأم مثلها مثل قائد جوقة خفية تراقب الأحداث جميعها فهى تمثل منظوراً عامًا يجعل المشاهدين مسئولين عن، وأمام هذا العالم الذى تصوره المسرحية.

وفى سياق المسرح النسوى تبدو العناصر التى تغفلها مسرحية **مناوشات** واضحة ومخيبة للآمال. فلا يوجد فى المسرحية لحظة واحدة كاملة من الود والمحبة بين الأختين،



والمسرحية لا تعطى أى تفسير لغياب مثل هذه اللحظة. وتقدم المسرحية المشاعر المتناقضة تجاه الأطفال ورعايتهم بأمانة، لكن تراكم الصور السلبية للأمهات لا تترك مساحة لأى تصورات بناءة عن الأمومة. ولعل أكثر مايثير الإحباط فى المسرحية هو قصورها عن تحقيق إمكانية تعدد الأصوات والنغمات بصورة قوية. فبناء المسرحية المتوازن المستقر يجعلنا نتوقع المساواة بين الأصوات المنوعة بما فى ذلك صوت الأم الأخرس تقريبا. ولكننا بدلا من هذا نرى جين تتحكم فى تدبير أمور المنزل وفى إدارة الحوار، ومن ثم فى وجهة النظر التى تعرضها المسرحية، تماما كما تحد الشخصيات النسائية التى تقدمها ليليان هيلمان Lillian Hellman من قدرة الجمهور على التغلغل فى العالم الذى يشغلنه. فجين تصرح لنا بكل شئ عن ريتا، أما الأم فتتحول بالنسبة لنا، كما هى بالنسبة إلى جين، إلى مجرد وعاء لتلقى مايحدث بصورة سلبية. ولهذا فالمسرحية قد نجحت فى تصوير عالم امرأة واحدة ورؤيتها لهذا العالم، ولكنها ترددت فى إتخاذ الخطوة التالية وتحويل هذه المسرحية من مسرحية تتناول الحياة الخاصة لإحدى النساء عمل درامى يعيد تشكيل الاستراتيجيات المسرحية والسياسية السائدة.

ويميز هذا الأسلوب الدرامى الخانق وهذه المساحة المسرحية المغلقة الخانقة مسرحية تصبحين على خير ياأمى Night, Mother للكاتبة الأمريكية مارشا نورمان التى تعتبر من أكثر المسرحيات النسوية التى حققت نجاحًا مؤخرا. فطوال عرض هذه المسرحية تقوم بين الأم والابنة البالغة مناورات حول ما أعلنته الابنة فى مقدمة المسرحية بعزمها على الانتحار ذلك المساء. والمنظر الذى لا يتغير فى هذا اللقاء هو المطبخ العائلى الأمريكى النمطى الذى يذكرنا بالمسلسلات التليفزيونية السطحية المعروفة بأوبرا الصابون Soap-opera.

فبعد عامين من النجاح الذى حققته بيث هينلى بمسرحيتها جرائم القلب حققت مسرحية **تصبحين على خير ياأمى** لمارشال نورمان مركزا مرموقًا إذ أصبحت المرأة الثانية التى تحصل على جائزة بولتزر للدراما خلال خمسة وعشرين عاما. وقد قدمت

المسرحية لأول مرة فى بوسطن على مسرح أميريكان ريبيرتورى ثياتر American Repertory Theatre قبل أن تنتقل إلى برودواى فى ربيع عام ١٩٨٣ . وقد حققت نورمان شهرة جماهيرية واسعة كان من النادر فى هذا الوقت أن تحققها أى امرأة وذلك بعد حصولها على الجائزة، وبعد العروض العديدة لمسرحيتها الأولى الخروج Getting Out والمديح الذى أسبغه عليها النقاد. وقد ظهرت صورتها على غلاف مجلة نيويورك تايمز فى ١ مايو ١٩٨٣ ، وحصلت على جائزة سوزان سميث Susan Smith المتميزة، وهى جائزة جديدة تعطى للكاتبات الناطقات باللغة الإنجليزية. وقد أضبحت نورمان بعد ذلك رمزاً لما أسمته النيويورك تايمز: "الأصوات الجديدة فى المسرح".

وقد سمع صوت نورمان لأول مرة، مثل صوت هينلى، فى لويفيل مسقط رأسها، وكذلك على مسرح أكتورز ثياتر Actors' Teater. وقد استلهمت نص مسرحية الخروج من ذكرياتها عن امرأة قابلتها أثناء عملها مع المختلين نفسيًا فى أحد المستشفيات الحكومية. وأقوى ماابتدعته فى هذا النص هو تصوير نوع من انفصام الشخصية خاص بالنساء. وقد اتخذت نورمان فى هذا النص أسلوبا يقوم على التناقض، وخلقت شخصيتين رئيسيتين: أرلين، وهى الجانب الطيب والبناء فى شخصية امرأة أرسلت إلى السجن لارتكابها جريمة قتل من الدرجة الثانية إلى جانب جرائم السرقة، والتزوير، والبغاء، وآرلى وهى الجانب الشرير والمدمر لنفس المرأة أدت الشخصيتين ممثلتان مختلفتان. وحسب ماهو متعارف عليه فى مصطلحات النقد المسرحى تعتبر أرلين هى الشخصية الأولى فى المسرحية Protagonist وآرلى هى خصمها الدرامى antagonist. وتقودنا استراتيجية نورمان إلى أن نعيد التفكير فى هذا المصطلحات والاستنتاجات التى تؤدى إليها. فحسب التعريف تعتبر الشخصية الأولى فى الدراما مفردة، فهى الشخصية الرئيسية وهى التى تنشئ الأحداث فى المسرحية. ولكن فى مسرحية الخروج لا تعتبر أى واحدة منهما شخصية "أولى" فكل منهما تعتمد على الأخرى، وكل منهما تنشئ أحداث المسرحية.

ويرمز هذا الانفصام فى الشخصية إلى نموذج الهوية الأسطورية للأنثى، ويخرج بعالم المسرحية الخروج من وراء أسوار السجن وإلى خارج إطار الشقة القذرة التى تقع فيها أحداث المسرحية. وخلال العرض يتم تقديم فترتين من حياة أرلين-آرلى تقع أحداثهما فى مكانين مختلفين فى الوقت نفسه. فوسط المسرح هو الشقة ذات الحجرة الواحدة التى عادت إليها آرلين بعد خروجها من السجن. ويحيط بهذه الشقة من جميع الجهات وعلى مستوى أعلى ممرات السجن، وزنزانة آرلى، ومساحات أخرى من السجن. وعلى هذا فالزمان والمكان المسرحيين يمثلان فى الوقت نفسه الماضى والحاضر، والأسر والحرية، والمرأة الطيبة والمرأة الشريرة. فآرلين هى الشخصية التى تم إصلاحها فى السجن والتى تستطيع أن تتحكم فى تصرفاتها. وقد أدى حسن سيرها وسلوكها -حسب تعريف حسن السير والسلوك الذى تقدمه السجانة- إلى الإفراج عنها. وآرلين تريد أكثر من أى شئ أن ترى الطفل الذى حملته ولكنها لم تره أبدا. أما أرلى فهى تقع دائمًا فى المشاكل، ولا يمكنها أن تعبر عن حيرتها واضطرابها والألم الذى تشعر به نتيجة لسوء المعاملة التى تعرضت لها سوى بالعنف اللفظى والجسدى نحو نفسها ونحو الآخرين. وقد تحولت آرلى إلى آرلين، ولكن الدور الذى تلعبه لا يختفى من خلال هذا التحول والتداخل. فأرلين لا تستطيع أن تشيح بوجهها عن أرلى أو أن تتنصل منها ولكن يجب عليها أن تتقبلها وتتقبل كل ماتعرفه. فالتحول فى مسرحية الخروج لا يحدث بطريقة سحرية، ولكنه عملية تاريخية توحى باتجاه جديد للواقعية الدرامية.

وأكثر ماتعرفة آرلى وتكتمه هو تاريخ حياتها الذى يزخر باستغلال الرجال الجنسى لها: فقد غواها أبوها عندما كانت ماتزال طفلة. ومنذ ذلك الوقت تعرضت للاستغلال من سلسلة من الرجال، بما فيهم السجان الذى أوصلها إلى منزلها، مما أصابها بالاضطراب. وقد استجابت أرلى لهذه العلاقات أساسا لأنها لم تستطع أن تتخيل نفسها كشخص مستقل. ومفتاح النجاح فى الوصول إلى حل للصراع بين آرلى وآرلين هو صداقة روبى، وهى صاحبة سوابق أمضت مدة فى السجن، وتعيش فى الشقة التى فى الدور الذى يعلو شقة آرلين. وروبى تحفظ كل الكلام الذى يقوله الرجال للنساء لغوايتهن، وهى تحمى آرلين-آرلى منهم. وأهم من ذلك أن روبى تعرف الرعب الذى

تسببه الوحدة، الإحباط الذى تؤدى إليه الوظائف الوضيعة. فهى نموذج إيجابى للمرأة التى لا تملك سوى القليل من المهارات والإمكانات ولكنها تستطيع مع ذلك أن تحيا وأن تساعد غيرها على الحياة وتجد فى ذلك مكافأة وعوضًا.

وأحد السجون الرمزية التى تحيط بحياة آرلى -آرلين هى علاقتها بأمها التى تزورها بعد خروجها من السجن بقليل. وأمها تعمل كسائقة تاكسى، وتحاول أن تحيط ابنتها بنوع غريب من الحنان: فهى تشترى لها الهدايا من المناشف الملونة، وأغطية الفراش، وتحاول تكرارا وبحمية أن تكنس شقة آرلى. ولكنها فى الوقت نفسه تضيع أثر كل هذه الأعمال بنقدها المتكرر لتصرفات آرلين ومظهرها. فالأم قد حضرت فقط لشعورها بأن واجبها نحو ابنتها يحتم عليها ذلك، ولكنها لا ترى فى هذه الابنة سوى مجرد شخص كريه. وهى لا تستطيع أن تري ولا أن تعطى أرلين ما تحتاجه- كأن تحتضنها أو تساندها فى صراعها نحو التغيير.

وتختفى الأم من على المسرح بعد زيارتها الأولي المقتضبة وتترك وراءها شعورا بالغضب والألم فى نفس ابنتها، وشعورا لدى المتفرجين بأن علاقة الأم بالابنة ينقصها شئ ما. ولا تكتفى نورمان بهذا، ولكنها تعود وتقدم علاقة الأم والابنة فى مسرحية تصبحين على خير يا أمي بعد أن تعكس بنية القوة الموجود فى مسرحية الخروج. فجيسى الابنة فى مسرحية تصبحين على خير يا أمي هى التى ترتب الأشياء فى محلها، ولكن تهديدها بالانتحار تعتبره الأم نوعا من الهروب. وتدبير شئون المنزل هنا من مسئوليات جيسى كما كان من مسئوليات أم آرلين. ولكن التهديد الذى تتعرض له الشخصية هنا نهائى وقاطع. فبينما تقرر أرلين أن تعيش، على الرغم من أن الحياة لا تقدم لمن هن من طبقتها ولهن تاريخها نفسه أى شئ يذكر، تقرر جيسى أن تنتحر. فهى مقتنعة أن الانتحار هو العمل الوحيد الصادق المتاح لها. فموتها سيحررها من سجن الملل الذى يخنقها، وسيحرر أمها من المسئولية والإتكال عليها. وتمضى جيسى الساعات قبل انتحارها وهى تؤدى ماتعتقد أنه واجبها نحو أمها: فهى تشرح لها السبب فى تصميمها، وتوجه أمها إلى كيفية رعاية شئون المنزل، وتصد كل محاولات

أمها لتحويلها عن عزمها.

وربما يكون الغرض من الحوار الذى يشبه حوار مسلسلات التليفزيون السطحية أوبرا الصابون، والمكان الذى تقع فيه أحداث مسرحية تصبحين على خير يا أمي هو جعلنا نفهم أن الحياة اليومية للنساء العاديات ليست رائعة ولا سعيدة كما يبدو لنا فى الدراما التليفزيونية التى تستخدم كمصدر عصرى رئيسى للصور الدرامية. فغياب التفاهم بين الأم والابنة -على الأقل فى العرض الذى قدم فى نيويورك- ساعد بطريقة منطقية على تأكيد ضرورة انتحار جيسى، وشل فى الوقت نفسه قدرة المشاهد على الشعور بالحزن أو بالغضب. أما استعانة الأم بحضور بديهتها لتحويل ابنتها عن فكرة الانتحار فهو يوفر لها بعض التحرر ولكنه يبعدها أيضا عن الشعور بالحزن والتعاطف مع ابنتها.

وقد لمحت نورمان فى الحوار الذى أجرته مع مجلة نيويورك تايمز إلى أن "هدية جيسى من المعرفة" التى تعطيها لأمها تعبر عن "أعمق أنواع الحب". ولكن لا الحب ولا المعرفة يكفيان بالنسبة لجيسى التى لا تستطيع أن تجد شيئا واحدا يكفى لجعل الحياة ذات قيمة. فلماذا إذن نعتقد أنهما كافيان للآخرين؟ لو أن إحدى الرسائل التى تعبر عنها هذه المسرحية هى أن العديد من النساء لا يجدن أى مجال للحركة أو السيطرة على حياتهن، إذن لكان من الواجب عليها أن تمد البصر خارج الحيز الآمن للحجرة التى تجمع العائلة لتكشف عن الضغوط الواقعية الموجودة فى العالم الخارجى. أما الرسالة التى تثير القلق فعلا والتى نجمت عن نجاح المسرحية فهى أن الدور الذى يستسيغه المتفرج هو دور المشاهد السلبى المتلصص. وهذه الرسالة لا تعبر عنها المسرحية ولكن الذى يعبر عنها هو النجاح الذى حققته على مستوى الجماهير. وقد صرحت نورمان فى آخر الحوار الصحفى مع صحيفة نيويورك تايمز بأن : "الوقت قد حان لاستكشاف العوالم السرية، تلك العوالم التى فرض عليها الصمت»[٢]. لكن هذه العوالم كما تقدمها نورمان على خشبة المسرح لا تسمح لنا بمعرفة هذه الأسرار فقط، ولكنها تسمح لنا أيضا أن نظل بعيدين عن الأنظار نراقب فى الخفاء، فمن المفارقات الساخرة التى توضحها مسرحية تصبحين على خير يا أمي أن المعرفة لا تكفى وأن الانتحار خارج خشبة المسرح لا يغير المجتمع بل على العكس من ذلك ينكره.

الفصل الثامن

زوايا وأركان واتجاهات جديدة:

النصوص الجماعية، دراما المثلية الجنسية

الدراما النسوية التى كتبها رجال

المثال الذى قدمته وندى كيسيلمان

فى الفترة الحالية من التاريخ، حيث يشاهد أغلب الناس فى العالم الغربي الدراما من خلال جهاز التليفزيون، وحيث أغلب الإنتاج التجاري عبارة عن مجرد إحياء للمسرحيات القديمة، وحيث لم تستطع أى مسرحية منذ أن قدمت مسرحية فى انتظار جودو أن تصبح جزءا من مفردات ثقافتنا اللغوية، لا يستغرب أن نشك فى إمكانية ظهور شكل جديد للدراما صالح للعرض مباشرة على خشبة المسرح. وسواء كان إدراجنا للمسرحيات التى ناقشناها فى هذا الكتاب تحت اسم "الدراما النسوية" مفيدا أم لا، فأنا لازلت أشعر بالدهشة إزاء كم وتنوع النصوص التى تستكشف احتياجاتنا وعوامل القصور فى رؤيتنا لأنفسنا كنساء أو رجال. فالدراما النسوية تمثل دون شك أكثر أشكال الخطاب الذى يتناول السياسة الجنسية إلحاحًا ووضوحا. فالمسرح يعتبر مرتعًا خصبا للمدافعين عن المرأة، على الأقل فى الوقت الحاضر، لأن العديد من القضايا النسوية مثل لعب الأدوار وتوزيعها، والعلاقات مع الآخرين، والتفرد والعمل الجماعى، والسلطة، النفوذ، والمسئولية، والإنتاج والتناسل - هى قضايا تمس المسرح أيضا.

ولهذا فأى محاولة منى كى أختم حديثى حول المسرح النسوى قد لا تبدو مناسبة. ولهذا فسوف أخصص هذه الصفحات الأخيرة لاستعراض بعض الزوايا والأركان وبعض التلال التى توجد فى هذه المساحة الطبيعية والتى يجب على الأقل أن تظهر على الخريطة المسرحية. فالفرق المسرحية التى تقدم إنتاجا مشتركا أو جماعيا تستحق أن

نوليها اهتمامنا كمصدر ملموس للطاقة التى تغذى المسرح. فكثير من المشاهدين يميزون فرق المسرح النسوى بأنها تقدم إنتاجا خلق خصيصا كى تقدمه مباشرة على المسرح. فلا يتاح للجمهور الإطلاع سوى على عدد قليل من هذه النصوص، حيث إنها تستخدم فقط كسجل للحدث المسرحي وليس كسيناريو قابل لإعادة الإنتاج. وتعتبر الطاقة الكبيرة التى تميز العديد من العروض التى تعتمد على نصوص جماعية عاملا أساسيا فى نجاح هذه العروض. وربما يرجع هذا إلى اشتراك جميع العاملين فى المسرحية فى الأبحاث، ورواية القصة، والارتجال الذى يسبق الوصول إلى الشكل النهائى للمسرحية مما يضمن شعورهم بالمسئولية نحو كل مايقدم للجمهور بعد ذلك. وغالبا لا تكون هذه النصوص المكتوبة جماعيا أنيقة من الناحية اللغوية، أو ذات استراتيچية واضحة، أو يمكن فصلها عن سبب معين أو عن لحظة تاريخية معينة. ومع ذلك فالعروض التى تتولد من الكتابة الجماعية غالبا ماتستحوذ على انتباه المشاهدين وتكون أكثر إثارة من العروض التى تعتمد على النصوص الجميلة. وباعتبارى مخرجة تعاملت مع هذه النصوص الجماعية، كما تعاملت فى الوقت نفسه مع كلاسيكيات المسرح الناطق باللغة الإنجليزية فقد لاحظت أن المؤدين الذين يخلقون النص الذى يقدمونه يعرفون تماما وفى كل لحظة ما يصنعونه على المسرح، فى حين نجد أن أفضل الممثلين ينطقون أحيانا بكلمات من روائع الأدب المسرحى دون أن يدركوا تماما المعنى الذى تشير إليه الكلمات.

ولهذا فمن الصعوبة بمكان أن تتمكن الكلمة المطبوعة من أن تحقق الوضوح نفسه وتلك الطاقة المتفجرة التى تميز العمل المسرحى الجماعى. ويعود السبب فى هذا جزئيًا إلى أن مبدعى النص يتطور فهمهم له تدريجيا خلال فترة البروفات. وتعد المقدمات السردية التى تتصدر نصوص الفرق المسرحية المنشورة من العوامل المساعدة فى هذا الشأن. فمقدمة النص المنشور لمسرحية **اضرب والحديد ساخن** Strike While the Iron Is Hot لفرقة ريد لادار أو السلم الأحمر Red Ladder يشير إلى أن هذه المسرحية كانت أول محاولة لهم لتقديم "مسرحية نسائية" وأنها قد تطورت من خلال تغير الوعى بين رجال ونساء الفرقة، وبين الجمهور أيضا. وكان أفراد الفرقة منقسمين

حول فهمهم لجذور المشاكل التى تحيط بموضوع المسرحية وهو: المرأة والعمل. فكان بعضهم يعتبر أن سيطرة الرجل على المجتمع فى النظام الأبوى Patriarchy هى العائق الرئيسى أمام تحرر المرأة، فى حين اعتبر الآخرون أن الصراع الطبقى هو السبب الأول. ونتيجة لهذا هاجم النص النهائى للمسرحية سيطرة الرجل على المرأة، واستغلال المرأة كعضو فى الطبقة العاملة، وحاول أن يحدث توازنًا فى العملية الجدلية من خلال مقارنة وجهات النظر المختلفة. تنتهى المسرحية لتعليق لافتتين، إحداهما تقول: "لن تتحرر النساء أبدا طالما ظل العمال يرزحون فى القيود"، والأخرى تقول: "لن يتحرر العمال أبدا طالما ظلت النساء يرزحن فى القيود". وتوضح الأغانى والمواقف فى المسرحية كلتا وجهتى النظر دون أن تحاول أن تحسم الصراع بينهما، أو أن تجتذب المشاهدين نحو إحداهما. وخلال تطوير نص المسرحية كان أعضاء الفرقة يناقشون هذين الموقفين بإسهاب، وكانت النتيجة هى تلطيف حدة التطرف فى كل منها، ووضع هذا النقاش فى قالب مناسب: فخلال العرض كان الممثلون يتابعون تحاورهم حول موضوع المسرحية. ويمثل هذا الأسلوب تحديا وقيداً فى حالة إعادة تقديم المسرحية: فمن الممكن أن تبدو مسرحية **اضرب والحديد ساخن** محيرة وغير مترابطة خلال العرض، وتتحول إلى مجرد تصور سطحى لعدة بدائل، هذا إلا إذا ناقش كل المشتركين فى عرض المسرحية وجهات النظر المختلفة من جديد. ولكن إعادة كل فرقة تقدم العرض التفكير فى القضايا التى تتناولها المسرحية ينتج عنه توازن مختلف، وتغيير فى النص مع كل إنتاج جديد.

وحيث إن النصوص الجماعية تتبلور منذ البداية من خلال تبادل الآراء، وتلتزم بتقديم الآراء المتعارضة، فنصها عادة مايكون أكثر مرونة، ولا يتعرض لأى ضغوط للوصول به إلى صيغة نهائية. وفى بعض الحالات، بما فى ذلك العرض الذى قدمته فرقة ريد لادار، أدى هذا إلى تغييرات جوهرية فى النص استجابة لرد فعل الجمهور. وعندما تنوع جمهور مشاهدى مسرحية **اضرب والحديد ساخن** وزاد عدده ولم يعد قاصرا على أعضاء النقابات والجمعيات النسائية، أضافت الفرقة عددا جديدا من الأغانى لزيادة فاعلية العرض "وإثراء إيقاعات انخراط المشاهدين فيه ومشاركتهم" (١)

وأكثر مثال مذهل للنصوص التى كان رد فعل الجمهور سببا فى تعرضها للتغيير حدث فى أوائل السبعينيات فى مسرحية **الأنثى المستقلة Independent Female**، وهى أول مسرحية لفرقة مايم تروب Mime Troupe فى سان فرانسيسكو تتناول قضية المرأة. وفرقة مايم تروب من الفرق التى التزمت بتقديم القضايا السياسية طوال خمسة وعشرين عاما، وهى فرقة تحظى بالاحترام لصدقها وصرامتها فى التعبير عن هذه القضايا. ومع أن الفضل فى كتابة النص يعود إلى إحدى أعضاء الفرقة وهي: جون هولدن Joan Holden، فإنه من المعروف أن هذه المسرحية كانت أول انتاج جماعي لفرقة مايم تروب. وكما حدث فى حالة فرقة ريد لادار، قررت فرقة مايم تروب فى عام ١٩٧٠ أن تحول اهتمامها لقضايا المرأة. ولم يكن للفرقة خط سياسى واضح حتى بين النساء العاملات فى الفرقة اللاتى لديهن وعي جديد بهذه القضية. وبعد النقاش الداخلى واستشارة أعضاء الحركة النسوية فى منطقة خليج سان فرانسيسكو San Francisco Bay Area توصلت الفرقة إلى صيغة ميلودرامية ساخرة تصور تحول جلوريا الجميلة البريئة التى تتأثر بسرعة من مجرد "جارية" إلى "امرأة مستقلة".

وقد قدم أول عرض المسرحية صراع جلوريا من خلال التعارض بين خطيبها جون الذى يعتبر أن النساء فى مرتبة أدنى منه، وسارة، المرأة الناجحة فى عملها والمتحمسة لحقوق المرأة. وفى هذه النسخة الأولى للمسرحية كانت جلوريا تستسلم لزوجها، وللصورة التى يرسمها للزوجة المثالية: "كأغلى شئ يملكه الرجل". وكانت هذه النسخة تستهدف إثارة ضحك المتفرجين على تطرف من يعادون المرأة، وعلى تطرف المدافعين عن حقوقها أيضا، وأن تظهر بوضوح فى الوقت نفسه الظلم الفادح الذى تنطوى عليه هذه النهاية الميلودرامية الطبيعية بحيث يصبح غير مقبول لدى المشاهدين. لكن هذه الاستراتيجية المسرحية لم تكن واضحة تماما للممثل أو المشاهد: فقد كانت الأنماط التقليدية للشخصيات سائدة بدرجة كبيرة لا تجعلها مصدرا سهلا للإضحاك. وقد اعترض المدافعون عن حقوق المرأة feminists على العروض الأولى التى تصور سارة التى تنتمى للحركة النسوية بطريقة كاريكاتيرية، وعلى الروح الأنهزامية التى يعبر

عنها استسلام جلوريا. وإذا كان أعضاء الفرقة يرون أن سارة تمثل تجسيدا للوهم المرضى بالعظمة لا تجسيداً للمرأة التى تناصر قضية المرأة عن قناعة، فإن هذا لم يكن واضحا فى خلال العرض. ولم يكن موقف الفرقة النقدى تجاه خاتمة المسرحية مفهوما أيضا. ونتيجة لذلك أعادت هولدن وفرقة مايم تروب كتابة النصّ. فجعلوا سارة أكثر جاذبية، وعكسوا النهاية بحيث تسعد جلوريا بتحررها وتقسم على أن تناضل من أجل تحرير الآخرين. ففى النسخة المعدلة من النص تخرج أم جلوريا التى كانت تعيش مضطهدة مع ابنتها ويرفعن قبضاتهن مهددات. وبعد هذه التعديلات نجحت المسرحية نجاحا ساحقا ولم تحقق هذا النجاح فقط مع فرقة مايم تروب ولكنها حققته بطول البلاد وعرضها ومع عشرات الفرق المسرحية.

وقد كانت هناك هذه المرونة نفسها فى الاستجابة لتعليقات المشاهدين فى فرقة وومانز ثياتر جروب Women's Theatre Group (فرقة المسرح النسوى)، وهى واحدة من أقدم فرق لندن النسائية. ففى عام ١٩٧٤ عند إنتاج مسرحية **أمى تقول إياك My Mother Says I Never Should** استخدمت الفرقة فعلا قبل تقديم النص أفكارا استلهمتها من أفراد فى سن المراهقة من بين المشاهدين المزمعين للعرض. ومن أجل اتمام هذا العرض الذى يتناول المعايير المزدوجة فى الحكم على الأشياء تحدث أفراد الفرقة مع الفتيات، والمدرسين، والآباء: "ثم جمعنا كل المعلومات، وخلقنا الشخصيات والقصة، وارتجلنا، ثم انقسمنا مجموعات من اثنين أو ثلاث لنكتب النص ثم نعيد كتابته مرة بعد أخرى."[٢] ونتجت عن ذلك مسرحية مكتوبة بأسلوب كوميديا المواقف التليفزيونية، وتصور اكتشاف الفتيات المراهقات لطبيعتهن الجنسية لأول مرة، وهو موضع مألوف لكنه يدور دائمًا فى الخفاء. فحين تتأخر الدورة الشهرية لدى إحدى الفتاتين المراهقتين فى المسرحية، تقرر أن تأخذ حبوب منع الحمل رغم اكتشافها أنها ليست حاملاً. فالمسرحية تتبنى الصيغة التعليمية دون خجل وتهدف إلى إعطاء جماهير المراهقين والمراهقات معلومات مفيدة عن الخيارات المطروحة أمامهم وتأكيد قدرتهم على الاختيار. ويعبر الشعر الذى تختتم به المسرحية عن رسالة العرض وأسلوبه فيقول:

لقد كنا نتكلم معكم عن الاختيارات
لأننا نعتقد أنكم ستعرفون فى يوم ما
أنكم إذا لم تتحكموا فى أجسادكم
فسيشوه تفكيركم شخص ما. (٣)

وتشترك مسرحية أمى تقول إياك..مع المسرحيات الأخرى التى كتبت بطريقة جماعية فى تأكيدها على الطقوس كشكل وكموضوع. ففى ربيع عام ١٩٨٣ وأثناء مهرجان المسرح النسوى Women's Theater Festival فى سانتا كروز فى كاليفورنيا كانت أكثر من نصف العروض تتناول الطقوس الخاصة بالمرأة، وحاولت العديد منها أن تتناول طقوسًا تتطلب من المشاهدين المشاركة فيها. فالطقوس المتكررة التى تتراوح مابين الأعمال اليومية مثل الغسيل والكي، وبين الأحداث الحرجة مثل بداية الدورة الشهرية والولادة توفر للكاتبات اللاتى تنقصهن التجربة إطارا سهلا للعمل، وتلفت النظر فى الوقت نفسه إلى بعض المظاهر المهمة التى يتم اغفالها فى حياة كل امرأة. وقد عبرت فرقة وومانز ثياتر جروب عن هذا الاتجاه بوضوح فى مسرحية **قطع من الزمن Time Pieces** التى تدور حول عيد الميلاد السادس عشر لإحدى الفتيات حيث تحضر خالتها ألبوم صور العائلة. وتقدم المسرحية نوادر درامية تثيرها صور جدات الفتاة، وبذلك تقدم للفتاة وللمشاهدين هدية من التاريخ، وخاصة أنها مليئة بنماذج إيجابية للنساء.

أما فرقة آت ذا فوت أون ذا ماونتن At The Fott of The Mountain (عند سفح الجبل)، وهى من أقوى الفرق المسرحية النسوية الأمريكية التى تقدم عروضا جماعية، فهى أيضا تؤكد العنصر الطقسى فى عروضها. فالعديد من هذه العروض، التى غالبا ماتعطيها مارثا بويسينج شكلها النهائى، تجمع بين النص الدرامى ومخاطبة الجمهور. وبينما سببت المحاولات العديدة التى تمت فى الستينيات لمخاطبة المشاهدين مباشرة البلبلة والضيق لهؤلاء المشاهدين فإن دعوة المشاهدين للمشاركة فى حالة هذه الفرقة كانت أكثر نجاحًا لأنها نابعة من تاريخ المرأة، ولأنها قدمت كمحاولة لإحياء

أساليب الطقوس الموغلة فى القدم مثل الرقص والغناء، وهى طقوس مهمة فى تاريخ المرأة.

وقد قدمت فرقة عند سفح الجبل فكرة "التحول" بصورة مليئة بالحيوية (على الأخص في مسرحية **قصة أم، دراما طقسية The Story of a Mother, A Ritual Drama** كتأكيد على أنها "خليط منوع من الصور المتغيرة التى تستكشف العلاقة بين الأمهات وبناتهن."[٤] وتبدأ المسرحية بظهور الأم الكبيرة، وهى شخصية تمثلها ممثلة جالسة فوق كتف أخرى، ويغطى الاثنتين ثوب طويل ومريلة. وحتى المشاهد التى من المفروض أن تقوم بها الممثلات فقط فقد تم نشرها فى صورة ملخصة تذكر فقط خطوطها العريضة وبعض الاقتراحات الخاصة بالارتجال. وقد وفر النص للفرق الأخرى مجموعة من الأفكار مرتبة بأسلوب استراتيجى يعكس نظام الحياة الطبيعى. فتبدأ المسرحية بفقد الأم فى الجزء المسمى "الحداد"، وتنتهى "بالميلاد" وبطقس "التناول" أو "المشاركة" حيث يقدم الممثلون الخبز للمشاهدين. والعرض يقر بوجود الموت والفراق بين الأمهات وبناتهن، ولكنه أيضا يترك المشاهدين وقد تأكد لديهم مفهوم الاستمرارية وتجدد الخلق[٥].

وفى أواخر السبعينيات ركزت بعض الفرق النسوية التى التزمت بتقديم النصوص الجماعية على تقديم المسرحيات التى تعبر عن نضال النساء المثليات فقد تعرضت هذه الفرق، وعدد من الكتاب أيضا، لموضوع العلاقة بين دراما المثليين جنسيًا من الرجال ودراما المثليات جنسيا من النساء. ومثال على ذلك مسرحيتى السحابة التاسعة لتشرشل، وفيفو وصديقاتها لفورنس، حيث تناولتا موضوع العلاقات الجنسية الطبيعية المثلية فى إطار واحد مما يؤكد أن المبادئ السياسية النسوية والمبادئ السياسية للمدافعين عن المثلية الجنسية لا تتطلب بالضرورة أنواعًا مختلفة من الدراما.

ولكن المقارنة بين مسرحيتين للكاتبة المسرحية الأمريكية سوزان ميللر تكشف عن اختلاف واضح بين مايسمى النسوية التى تتناول "الطبيعيين جنسيًا"، والدراما النسوية التى تتناول المثليين جنسيًا. فكل من المسرحيتين تستخدم إستعارة للرحلة لإعطاء

شكل للتغييرات التى تحدث فى حياة الشخصيات النسائية المحورية فى المسرحية وإدراكهن لذواتهن. فبيرى بطلة مسرحية عبر البلاد Cross Country التى تعمل مدرسة وكاتبة وأم تترك زوجها وطفلها ووظيفتها الجامعية في منطقة الغرب الوسطى وتسافر إلى كاليفورنيا حيث تحقق استقلالها. وخلال رحلتها تنشئ علاقتين مثليتين. احداهما مع جارتها التى تحبها بشدة، والأخرى مع تلميذة تربطها بها مشاعر سطحية شهوانية. وفى نهاية المسرحية نري بيرى وحيدة وعلى وشك مشاهدة بروفات مسرحيتها الأولى. فعلاقة بيرى مع هؤلاء النساء مهمة فى رحلتها ولكنها ليست أهم من وحدتها أو من علاقتها بزوجها. وتقدم مسرحية عبر البلاد تجربة على أسلوب جديد فى الكتابة التعاونية، حيث يقدم النص كسلسلة من المشاهد فى مقاطع الحوار التى يقوم فريق العرض بإكمالها. ولهذا فكل مجموعة من المؤدين يمكنها أن تختار بين التأكيد على العلاقات المثلية أو تهميشها وتتحدد طبيعة المسرحية كدراما نسويه عادية أو دراما نسوية مثلية فى ضوء هذا.

وبينما تحكى مسرحية ميللر **الاعتراف بعلة نسائية** **Confessions of a Female Disorder** قصة مماثلة عن تطور استقلال المرأة ووعيها بنفسها، فهى تتحرك دون رجعة نحو "الاعتراف" بالحب بين امرأتين. فالمشهد النهائى الصامت يستبعد الشخصيات الذكورية، "وتستولى فيه المرأتان على المكان كله" فى محاولة "استكشاف وكشف وانتقال" تعد تعبيراً جنسيًا شهوانيا لسيطرتهما على المكان وانجذابهما الواحدة للأخرى. وهذا المشهد الأخير يمثل فى أحد جوانبه تأكيداً للعلاقة بين الاستقلال والمجتمع. ولكن بينما فات على المشاهد بل على الممثلات أيضا إدراك الجاذبية الجنسية بين الشخصيات النسائية فى مسرحية عبر البلاد، فإن مسرحية الاعتراف بعلة نسائية لا تسمح لأى شخص بأن يخطئ فهم هذه العلاقة على اعتبارها صداقة دون شهوة.

وعلى الجانب الآخر هناك مسرحيات معدة خصيصا لجمهور المثليين جنسيًا من الرجال والنساء. فقد قدمت فرقة جاي سويت شوب Gay Sweatshop فى عام

١٩٧٨ فى بريطانيا مسرحية **ماذا تفعل هذه المرأة هنا بحق السماء؟ What the Hell Is She Doing Here?**، ومسرحية **جبل الجليد Iceberg**. وكلاهما كتبت بأسلوب جماعي (ولكن النساء اشتركن في إعداد الأولى فقط). والغرض من هاتين المسرحيتين هو زيادة الوعي بين النساء والرجال فى مجتمعات المثليين جنسيًا. وقد كتبت جين تشامبرز Jane Chambers عددا من المسرحيات النسوية عن العنف الجنسي ومعاملة النساء كأشياء بلا حس، ولكن أكثر أعمالها شهرة هى مسرحية **الجليد الذى تأخر عن موعده A Late Snow**. التى كرستها المسرحية لاستكشاف علاقات الحب بين النساء. وقد قدمت النساء المثليات جنسيًا دون أن تعطى تبريرا لاختياراتهن الجنسية. فمسرحية الجليد الذى تأخر عن موعده تعطى النساء المثليات الفرصة لفحص علاقاتهن كمشكلات خاصة واجتماعية أيضًا.

وفى المقدمة التى كتبها لمجموعة المسرحيات التى حملت عنوان مسرحيات مثلية Gay Plays ميز وليام هوفمان بين الدراما المثلية التى يعرفها بأنها مسرحيات عن المثلية الجنسية وبين المسرح المثلى، الذى يعرفه بأنه أسلوب فى العرض المسرحي ينطبق على أى نوع من الدراما، فيه يعترف الممثلون والمشاهدون علنا بمثليتهم الجنسية[٦]. فمسرحيات مثل مسرحية ماذا تفعل هذه المرأة هنا بحق السماء؟ ومسرحية الجليد الذى تأخر عن موعده يمكن وفق هذا التعريف أن يقدما كدراما مثلية دون أن يتطلب هذا من الممثلين أن يقدموا أى إشارات جنسية واضحة أمام المشاهدين كما هو الحال فى المسرح المثلى. وبالتإلى فبعض العروض لمسرحية تشرشل السحابة التاسعة تتحول إلى عروض مسرحية مثلية عندما لا يحاول الممثلون الرجال أن يلعبوا أدوار النساء بطريقة مقنعة، ويذكرون المشاهدين بدلا من ذلك بأنهم رجال فى ملابس النساء، ويستعملون هذا الأسلوب لمغازلة الرجال الآخرين بين الجمهور.

ولا تقدم الدراما المثلية بمصاحبة الدراما النسوية إلا نادرا. ولكن مسرحية **حتى تتحد الخنافس من جديد Till the Beatles Reunite** للكاتب الأمريكى لين بيركمان Len Berkman تشذ عن هذه القاعدة. فهى دراما تقليدية تتحدث عن

أسرة غير تقليدية تتكون من رجلين، أحدهما أرمل والآخر مطلق، وابنتيهما المراهقتين. فبعد موت زوجة ديفيد بقليل تترك براين زوجته، وينتقل الاثنان ليعيشا معا. ويصبح ديفيد وبراين أكثر التصاقا، ويتعاركان، ثم أخيرا يناقشان الجاذبية الجنسية التي يحسها براين نحو ديفيد.

وبالإضافة إلى تبادل الأدوار المركب بين ديفيد وبراين، فإن مسرحية بيركمان تهتم بالمرأة وهي تناضل في مراحل نموها ممثلة في الابنيتين روث وبيبر. وبوضع هاتين الفتاتين في بيت بلا أم تمكن بيركمان من أن يتحاشى الصور النمطية للفتاه المراهقة ومن أن يكشف برقة مصادر قوة وضعف هذه المرأة الصغيرة. فمن منطلق سذاجتهن تدرك الفتاتان العالم الجنسي في الحب بين والديهما بالطريقة نفسها التي تدركان بها العلاقة بين الرجال والنساء. وتعاني الفتاتان حتى تجعلا أبويهما يدركان أن حاجتهما إلى الأم التي ترعاهما لا تعني أنهما لا تحبان والديهما. فمسرحية حتى تتحد الخنافس من جديد مسرحية أخلاقية تتعامل مثل المسرحيات النسوية مع الصواب والخطأ، أو الرجال والنساء. فبركمان، كأحد الكتاب القلائل الذين يصفون أنفسهم بأنهم من أتباع الحركة النسوية، يبرز في مسرحياته معارضته للتحديد الجامد للأدوار على أساس النوع (ذكر أم أنثى).

أما الكاتبان الامريكيان، مايكل ويلليز Michael Weller وتوم أيين Tom Ayen ، اللذان اشتهرا باهتمامهما بالمرأة فتأخذ مسرحياتهما أحيانًا اتجاه الدراما النسوية، ولكن المرأة في أغلب هذه المسرحيات تكون ضحية للقهر من قبل المؤسسات الاجتماعية ووسائل الإعلام، وقد يصل بها الحال إلى أن تكره نفسها. ومقارنة بهذا فبركمان يخاطب العديد من القضايا التي تثيرها الكاتبات النسويات المعاصرات، ويحقق أحيانا رؤية معينة من زاوية خاصة غير متاحة للمرأة. فمسرحية **هاهو اغتصاب المرأة بالألوان** **Voila: Rape in Technicolor** تستعرض الساحة الأمريكية المعاصرة التي يوجد فيها مايسمى "بحضارة الاغتصاب". فالرعب الذي تعبر عنه شانج في مسرحيتها **ثلاث قطع** **Three Pieces** من العنف والاعتداء يتحول في هذه

المسرحية إلى عنصر دائم فى حياة الطبقة المتوسطة، ويبدو واضحا فى ثورة امرأة تتعرض للاغتصاب فعلا من خلال السلوك العدوانى لأحد الطلبة، وصور الإعلانات التى لا تكاد تخفى استغلال أجسام الرجال والنساء.

وربما تعود زيادة الدراما النسوية التى كتبها الرجال فى بريطانيا عنها فى الولايات المتحدة إلى تأثير المدافعين عن حقوق المرأة على المسرح الاشتراكي الذى يتناول طبقات المجتمع Socialist theatre. ومن الأعمال التى تستحق أن نوليها اهتماما أعمال ستيف جوتشي Steve Gooch، وستيفين لو Stephen Lowe، وديفيد رودكين David Rudkin. فمنذ بداية السبعينيات كان جوتش يكتب مسرحيات عن القوة الفردية والاجتماعية الكامنة فى المرأة. وكان كثيرا مايضع صراع هذه الشخصيات النسائية فى مضمون تاريخى متوازٍ مع المواقف العصرية. فمسرحية **ترحيل الأنثى Female Transport**، وهى أول مسرحية نسوية لا تتناول موضوع المرأة صراحة، تقع حوادثها فى القرن التاسع عشر على سفينة متجهة إلى استراليا تحمل مجموعة من المجرمين. وخلال هذه المرحلة الفظيعة تتعلم النساء الست اللاتى يتشاركن فى زنزانة ضيقة كيف يعتمدن على إمكانياتهن المحدودة، ويتعلمن أيضا أن المجتمع الذى أنشأنه فيما بينهن من الممكن أن يستمر حتى بعد أن يتفرقن. أما مسرحية جوش النساء القراصنة: آن بونى، ومارى ريد Women Pirates: Ann Bonney, and Mary Read فهى تصل إلى نفس هذه النتيجة الإيجابية فى بنائها لتاريخ هاتين المرأتين اللتين تعملان بالقرصنة، تخلقان مجتمعا بديلا لا يخضع للتفرقة الجنسية أو للقوانين الاستعمارية التى تحكم المجتمع التقليدى.

أما أعمال ستيفين لو Stephen Lowe فهى أكثر شاعرية من أعمال جوتش وبركمان، وأقل إلحاحًا على الناحية السياسية. فلو لم يكتب أى أعمال من الممكن أن نطلق عليها لقب الدراما النسوية، ومع ذلك فقليل من المسرحيات سواء كتبها نساء أو رجال تماثل مسرحيته **الملموس Touched** التى كتبها عام ١٩٧٨ فى إفصاحها عن الاحترام العميق للنساء وإثارتها لهذا الاحترام. ويحدد المسرحية من حيث الزمان يوم

النصر فى نهاية الحرب العالمية الثانية. فمسرحية الملموس توجه اهتمامنا إلى الانتصارات والهزائم غير المعلنة لنساء الطبقة العاملة اللاتى ينتظرن نهاية الحرب فى المدن الصناعية. ويتجنب لو الإنزلاق فى العواطف الرخيصة عن طريق توظيف التقاليد التى وضعها بريخت: فشرائط التلغراف التى تمتد عبر فتحة البروسينيوم والنشرات الإذاعية التى تبث عبر المذياع تذكر المشاهدين تكرارا أن شخصياته لا تعيش فقط على خشبة المسرح، أو من خلال مانعرفه عنها ولكن أيضا من خلال التاريخ. فالستارة تفتح على الملاءات المنشورة لتجف على حبل الغسيل على المسرح العارى تقريبًا الذى يمثل الحياة الخاوية لهؤلاء النساء اللاتى يقاسين من الجوع المادى والعاطفى فى حين يحارب الرجال العدو خارج البلاد. وتعلن إحدى النساء التى يوشك زوجها أن يصل قريبا لاختها أنها حامل، ويتحول هذا الحمل إلى استعارة ممتدة تغذي المسرحية. فبسبب وجود أغلب الرجال فى الحرب لا يمكن أن يكون أبو هذا الطفل سوى الشاب المتخلف عقليا الذى يعلن بسرور أنه أبو الطفل، أو أحد الأسرى الألمان المسجونين فى مكان قريب. والحمل هنا عبارة عن وهم، ويمثل الرغبة الخلاقة للمرأة فى مواجهة العالم الذى يتعرض للتدمير، ورغبتها فى الحياة فى مواجهة وسائل الإعلام التى لا تتوقف عن الإعلان عن الموت. أما حملها فهو نابع من إرادتها لدرجة أنه يصبح شيئا حيويا بذاته. وتقدم هذه المسرحية أحد أقوى المشاهد فى الدراما المعاصرة عندما تخلع أخت المرأة الحامل عنها ملابسها وترقدها عارية فى حمام ساخن الغرض منه أن يسبب لها الإجهاض. وهذا المشهد على عكس المشاهد العارية التى استغلها المسرح، ومقارنة أيضا بعرى أجسام النساء فى مسرحية دون **الغليان Steaming**، يعبر عن كرامة الأنثى وكذلك ضعفها.

ويمثل الحمل أيضا استعارة محورية فى مسرحية أخرى من المسرحيات النسوية القوية التى كتبها الرجال، وهى مسرحية ديفيد رودكن **الرماد Ashes**. فآن وكولين، الشخصيتان الرئيسيتان، يحاولان جاهدين أن يرزقا بطفل وفى سبيل ذلك يتحولان إلى حقل تجارب للتكنولوجيا الحديثة. ولكن قبل نهاية المسرحية تتعرض آن للإجهاض. فكل من مسرحيتى الملموس، والرماد تواجهان أشد الرغبات الإنسانية بدائية: وهى

الرغبة فى احترام الذات، وفى جعل الحياة ذات معنى، وفى التكاثر، وفى حياة اجتماعية مع الآخرين. وقد حول رودكن مشكلة العقم الشخصية لآن وكولين إلى صور سياسية ديناميكية تعبر عن عجز الأفراد فى مواجهة القوى المتصارعة فى أيرلندا الشمالية. فالموضوع يتناول تحول الهم الخاص إلى هم عام من خلال تحول كولين من شخص يتقبل الصورة التى ترسمها الحضارة التى ينتمى إليها للرجولة، إلى رجل يتقبل فكرة العطاء والضعف، ويكره العدوان والعنف. ويكمن ثراء الدراما التى يقدمها رودكن فى لغتها المفعمة بالصور الموحية المثيرة، فعلى المسرح يتردد صدى العبارات المسرحية كأغنية تتوافق كليا مع الموسيقا الحديثة التى طعمت بها المسرحية، والتى تسمع طوال العرض. وبينما لا تستعمل أى من مسرحيتى الملموس أو الرماد صراحة تقاليد التحول التى غالبا ماتميز الدراما النسوية، فإن معجزة "الحمل" فى مسرحية الملموس، "والتخلص من شخصية الرجل التقليدية" الذى تنتهى به مسرحية الرماد يبعثان الأمل فى احتمال حدوث تغيير صادق ليس فقط على المسرح ولكن فى العالم الواسع أيضا.

وهذه الأمثلة الحية للرؤى النسوية فى مسرحيات كتبها الرجال تجعل من المحتمل أن تصبح الدراما النسوية نموذجًا لمعظم أنواع المسرح بدلاً من أن تظل نوعًا واحداً فيه بين أنواع عديدة أخرى، ورغم ذلك فمن الحماقة أن نبالغ فى تقدير دلالة هذه المسرحيات القليلة التى كتبها الرجال، ولكن ليس من العقل فى شيئ أيضا أن نغفل الأدلة الواضحة التى تشير إلى أن الكتَّاب من أمثال بركمان، وجوتش، ولو، وروودكن -الذين يكتبون فى ظل هيمنة المنظور الذكورى القائم- يعبرون عن رؤية أكثر إيجابية من غالبية زميلاتهم الكاتبات بخصوص الاحتمالات المتوقعة للتغيير سواء فى المسرح أو فى المجتمع.

ولكن النماذج البناءة والمشاهد الجميلة لا تكفى. وهذا هو التحدى الذى يواجه أغلب كاتبات المسرح النسوى اللاتى ظهرن مؤخرا، وهو التحدي الذى يظهر فى أوضح صورة فى المسرحية الأولى لكاتبة أمريكية تسمى وندى كيسيلمان Wendy

Sesselman فمسرحية وندى أختى فى هذا المنزل **My Sisters in this House** مسرحية قوية ورمز حى على قدرة المسرح على توضيح التغييرات التى تعرضت لها وجهات النظر المختلفة. والمسرحية مأخوذة عن حادثة تاريخية حدثت فى لو ماتز فى فرنسا فى عام ١٩٣٣، وهذه الحادثة هى أيضا التى ألهمت الكاتب چان چينيه مسرحيته **الخادمتان The Maids**. ولهذا فليس من قبيل المصادفة أن أتخذت كيت ميلليت Kate Millett من چينيه نموذجًا بناءً فى الفصل الأول من كتابها **السياسة الجنسية Sexual Politics** وهو الكتاب الذى أصبح مرادفا فى عام ١٩٧٠ للحركة النسوية. وإذا عقدنا مقارنة بين چينيه ومسرحية كيسيلمان فسوف ندرك بوضوح أن الدراما النسوية قد أثرت بعمق وفى فترة وجيزة مواردنا من النماذج المسرحية للسياسة الجنسية.

فى الحادثة الأصلية تقوم أختان هما ليا وكريستين بابان عملتا خادمتين فى المنزل نفسه سنوات طويلة بقتل سيدتهما وابنتها فجأة. وقد أخذ چينيه هذه الحادثة وعكسها بالنسبة للأختين. فقد أعفاهما من مسئولية الجريمة، ولكنه فى الوقت نفسه جعلهما -بصورة مضحكة ومبالغ فيها- ضحيتين نتيجة للشعور بكره الذات. ففى مسرحية الخادمتان تلعب الأختان اللتان تسميان هنا كلير، وسولانج لعبة يقتلان فيها سيدتهما فى الخيال، ولكن بعد أن تنتهى اللعبة لقتل كلير نفسها بالسم كهدية لأختها، التى تنسب لنفسها الجريمة وتذهب إلى المقصلة فى سعادة وحبور. ولا يوجد للسيدة ابنة فى مسرحية چينيه، ولكن لديها عشيق يتحكم فى عالم المسرحية دون أن يظهر على المسرح.

ولم تغير وندي كيسيلمان أيًا من الأحداث الأصلية عند إعطائها الشكل الدرامى: فبعد سنوات من الإخلاص وخدمة السيدة التى تعاملهما بازدراء تقتل الشخصيتان الرئيسيتان كريستين وليا السيدة وابنتها، ويقطعان جسديهما ويمزقانهما، ويكسران أسنانهما وعظامهما، ويقلعان عين إحدى الضحيتين "دون استعمال آلة حادة". ومنذ اللحظة الأولى تحاول المسرحية اكتشاف الباعث وراء هذه الأفعال التى تفوق التصور،

ثم تصل بنا فى مشهد المحكمة الختامى إلى إدراك مدى التعذيب الذى يسببه التعإلى المستمر فى المعاملة، وإلى اعتبار هذه الجرائم الاستجابة المناسبة فى مثل هذه الحالة.

وتخاطب مسرحية أختى فى هذا المنزل تقريبا كل القضايا المهمة بالنسبة للدراما النسوية. فالنساء الأربع يعشن معًا فى منزل واحد، ومن الممكن أن تفرز هذه الصحبة الشعور بالحب والترابط، ولكن الفروق الطبقية تميز وتفرق بين مدام ومدموازيل دانزار وخادماتهن. وتعيش ليا وكريستين منفصلتين عن المجتمع نتيجة للقواعد التى تضعها السيدتان، وطلباتهما التى لا تنتهى. ولهذا فهما لا تجدان أى سلوى سوى فى علاقتهما معا، وتتحولان دون أن تدريا إلى حبيبتين. أما الخادمتان اللتان قدمهما جينيه فتعتبران نفسيهما "قذارة"، والموطن الحقير "للروائح الكريهة". أما الأختان اللتان قدمتهما كيسلمان فهما تحبان جسديهما، وأحد مصادر السرور لكريستين هو أن تزين أختها. وعلى الرغم من أن كريستين وليا تشعران بالتعاسة والغضب عندما تدركان أن حلمهما بالهروب إلى مزرعتهما لن يتحقق بسبب أجرتهما الضئيلة، فهما أيضا متحررتان من الوهم الذى كان من الممكن أن يصور لهما أن السيدة تحبهما بصدق. ومقارنة بما سبق، فكره الذات الذى يعزيه جينيه للخادمتين لا يجعلهما فقط ضحيتين، ولكن ضحيتين بأيديهما وليس بأيدى الغير.

ففى مسرحية الخادمتان تكمن القوة فى الرجل. أما مسرحية أختى فى هذا المنزل فتقترح أن السيطرة وسوء استعمال القوة يفسدان، مهما كان الجنس البيولوجى للشخص الذى يستغلهما. وعلى الرغم من أن مسرحية أختى فى هذا المنزل لا يوجد فيها أى رجال، فهى تصور عالما لا ينفصل فيه التمييز الطبقى عن التمييز القائم على النوع (ذكر أم أنثى). ومن خلال الارتكاز على الأدلة المستمدة من الوثائق التاريخية مثل الصور الفوتوغرافية والخطابات وشهادات الشهود فى المحكمه تنجح مسرحية كيسيلمان فى صياغة رسالتها فى شكل درامى وهى رسالة تقول بأن النظام الأبوى مؤسسة اجتماعية لها سجل تاريخى دقيق، ولكنها تبدو شفافة حين توضع فى الإطار المناسب. ومنذ المشهد الأول فى المسرحية الذى تقف فيه كريستين وليا لأخذ صورتهما،

توحى المسرحية بالرغبة الإنسانية فى وجود صور دقيقة للذات كما توحي بعدم انفصال الصورة والدور عن السياق الاجتماعى.

إن ليا وكريستين لا ترتكبان جريمة القتل فقط، ولكنهما تهاجمان مصادر قهرهما. وهما تفعلان هذا من منطلق الحب الذى تكنه الواحدة للأخرى، فكل منهما لا تطيق أن ترى الأخرى تتعذب. وحتى لو كانت سجلات هذه الحادثة فى عام ١٩٣٣ لا تؤيد هذا الباعث، فالتاريخ العريض للنساء يؤيده. والتاريخ لا يجعل الجريمة مقبولة، ولكنه يحذر من حتمية العنف فى حالة غياب التغيير الجذرى البناء فى الأبنية الاجتماعية. ويذكرنا أسلوب كيسيلمان الدرامى باصرار أن ماتقدمه هو لحظة من التاريخ تجمدت فى مجموعة من الصور الفوتوغرافية ثم تحررت من أسرها وانطلقت على خشبة المسرح. توضح مسرحيتها الاختلاف المهم بين الواقعية الاجتماعية التى تكشف الأبنية والمؤسسات التحتية التى تقوم عليها الثقافة، والواقعية التقليدية التى تصف رغبات الأفراد وسلوك الشخصيات التى تنتمى للطبقة المتوسطة. ففى حالة الواقعية التقليدية يتحول المتفرج إلى مشاهد سلبى يمكنه الهرب فى أى وقت دون إنذار ودون أن يؤثر هروبه فى الواقع المعروض، أما فى حالة الواقعية الاجتماعية يصبح المتفرج شاهداً على التاريخ المعروض ومسئولاً أمامه.

لقد قام كتاب الدراما النسوية على مدى أكثر من خمسة عشر عاما باستكشاف التاريخ العريض، وإعادة التفكير فيه وإعادة خلقه فى مسرحيات استحوذت على اهتمامنا. وهكذا غيرت الدراما النسوية مسار تاريخ المسرح. ومقارنة بمسرحية الخادمتان لجينيه تثير كيسيلمان أختى فى هذا المنزل قضايا مهمة عن طبيعة هذا التغيير. ومقارنة هاتين المسرحيتين تؤكد أيضا على إمكان التفريق بين المسرحيات النسوية وغيرها كما توضح أن موضوع المسرحية ليس هو العامل الفاصل فى هذه القضية حيث إن مصدر "القصة" فى مسرحية جينيه ومسرحية كيسيلمان واحد. فالعامل المهم بالنسبة للمسرح النسوى وكل أنواع المسرح هو كيفية تشكيل الكاتب المسرحى لمادته. وكل المسارح. ولكن تظل بعض الأسئلة: هل مسرحية كيسيلمان أفضل

من مسرحية جينيه، أم هى فقط أكثر إهتماما بالمرأة؟ ومن منظور الدراما النسوية، هلى من حقنا أن نسأل هذا السؤال؟ وهنا يظهر مرة أخرى التساؤل القديم عن معنى كلمة "أفضل". هل من الممكن أن نحكم على مسرحية، أو على الأقل على قدرتها فى التأثير على الجمهور المعاصر، دون أن نأخذ فى الاعتبار القضايا التى تثيرها الكاتبات المسرحيات النسويات.

ولكن الحكم على قيمة كل من مسرحية چينيه وكيسيلمان لا يمكننا، بل لا ينبغى لنا أن نصل إليه بفصل المزايا المسرحية لكل مسرحية منهما عن القضايا النسوية. فلو اعتبرنا الدراما النسوية أساسًا إستجابة فكرية للقضايا الاجتماعية، كما كانت المسرحيات التى تدعو إلى إلغاء الرق، أو كالمسرحيات التى تناولت الحقوق المدنية للنساء وحق التصويت، والتى لفتت الأنظار إلى بعض الأسباب والسمات الحضارية، لبدى لنا واضحا أن وجود أو عدم وجود الأفكار الخاصة بالدفاع عن المرأة ليس أساسًا لحكمنا على قيمة العمل المسرحى. ولكن العديد من هذه المسرحيات تؤكد على أن الدراما النسوية تمثل أسلوبا مميزا فى رؤية هذا العالم والعيش فيه، فهى ليست مجرد استجابة عابرة لقضايا وقتية. فعلى مدى ٢٥٠٠ عاما استمدت الدراما الغربية طاقتها وأكدت مكانتها فى المجتمع بواسطة تصورها للعلاقة بين السلطة والجنس. فمنذ ثلاثية **الأورستيا Oresteia** حتى مسرحية **عطيل** لشكسبير **Othello**، **والسحابة التاسعة Cloud Nine**، **وأختى التى فى هذا المنزل My Sister in this House** كانت القدرة على الفعل والأداء توجد جنبًا إلى جنب على خشبات المسارح وبصورة دائمة مع الرغبة فى اللذة الجنسية. فالموضوع إذن ليس جديدا.

ولكن مايميز الدراما النسوية هو أنها تقدم لنا لمحات من نوع من المسرح -ونوع من الحياة- لا تمثل فيه السلطة أو الجنس مصادر رئيسية للصراع. لقد أنعم علينا المسرح فى معظم مراحل تاريخه بنعمة معرفة الآخرين والإلهام لمعرفة أنفسنا والدراما النسوية تعترف بقيمة هذه النعم ولكنها ترى أنها لا تكفى. فلكى يظل المسرح صادقًا يجب عليه أن يمنحنا صورا للأفراد والعلاقات خلال عمليات التحول، ولا يكتفى بإدراك

الواقع الفعلى. وكى تحقق الدراما النسوية هذا أعطت ظهرها لشخصيات النساء والرجال التقليدية، وأعلنت على المسرح قدرة النساء والرجال على مقاومة الأدوار التى سجنوا فيها.

فقد دعت الدراما النسوية المشاهد منذ بدايتها إلى ركوب المخاطر، والتحلي بالشجاعة حتى يمكنه أن يعيد تصور نفسه كفرد وكمجتمع. ولهذا فأنا أجد صعوبة فى إنهاء هذا الكتاب لأن ركوب المخاطر مازال مستمراً ومازال يغير شكل العالم. فهدف الدراما النسوية هو تحقيق القوة والاستقلال للمسرح وللنساء. ولو نجحت فى هذا، فإن الفن المسرحى كله سيخاطب النساء والرجال من منظور نسوى.

الهوامش
الفصل الأول
الجذور والمضمون

1- *Phyllis Mael, 'Interview with Honor Moore, Los Angeles, April 1978' in 'Catalog of Feminist Theater - Part I',* ***Chrysalis,*** *no. 10 (1979) p. 51.*

2- *Gertrudes Stein,* ***Last Operas and Plays,*** *ed. Carl Van Vehten (New York: Vintage Books, 1978); 'Introduction' and 'Afterword' in* ***What Are Masterpieces?*** *(New York: Pitman, 1970) pp. viii, 98. This metaphor is also cited by Honor Moore in her 'Introduction' to* ***The New Women's Theatre*** *(New York: Vintage Books, 1977) p. xxv.*

3- *Patty Gillespie, 'Feminist Theatre', in Helen Chinoy and Linda Jenkins (eds),* ***Women in American Theater*** *(New York: Crown Publishers, 1981) p. 283.*

4- *See the description of this process as outlined by Meri Golden of the Alive and Trucking Theatre Company in Dinah Louise Leavitt,* ***Feminist Theatre Groups*** *(Jefferson, N.C.: McFarland, 1980) pp. 27-8.*

*5- Konstantin Stanislavsky, **My Life in Art,** trans. J.J. Robbins (New York: Theatre Arts Books, 1948) p. 143.*

*6- John Russell Taylor, **Anger and After, paraphrase of** Littlewood's remarks (London: Eyre Methuen, 1962) p. 120.*

*7- Sara Evans. **Personal Politics** (New York: Vintage Books. 1980) p. 86.*

*8- Charlotte Rea. 'Women's Theater Groups', **The Drama Review,** vol. 16, no. 2 (June 1972) p. 82.*

*9- Michelene Wandor. **Understudies** (London: Eyre Methuen. 1981) p. 32.*

الهوامش

الفصل الثانى

سفح الجبل : رواد الدراما النسوية

1- *'Rosa White', unpublished paper by Martha Stifler Waller.*

2- *Lorraine Hansberry, **A Raisin in the Sun,** in Lindsay Patterson (ed.), **Black Theatre** (New York: New American Library, 1971) p. 355.*

3- *Ibid., p. 374.*

4- *Interview with Joan Littlewood in **Behind the Scenes: Theater and Film Interviews from the Transatlantic Review** (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971) pp. 1-12.*

5- *John Russell Taylor, **Anger and After** (London: Eyre Methuen, 1962) p. 131.*

6- *Shelagh Delaney, **A Taste of Honey** (New York: Grove Press, 1959) p. 72.*

7- *Michelene Wandor,* ***Understudies*** *(London: Eyre Methuen, 1981) p. 75.*

8- *Helene Keyssar, ' ILove You, Who Are You: the Strategy of Drama in Recognition Scenes',* ***PMLA,*** *March 1977, pp. 297-306.*

9- *Shelagh Delaney,* ***The Lion in Love*** *(London: Eyre Methuen, 1961) p. 85.*

10- *Taylor,* ***Anger and After,*** *p. 77.*

11- *Ann Jellicoe, 'Preface'to* ***Sport of My Mad Mother,*** *rev. edn (London: Faber & Faber, 1964) p. 5.*

12- *Doris Lessing, letter to the author, March 1982.*

الهوامش

الفصل الثالث

ميجان تيرى *Megan Terry*

أم الدراما النسوية الأمريكية

1- Dinah L. Leavitt, 'Megan Terry', interview in Helen Chinoy and Linda Jenkins (eds), ***Women in American Theater*** *(New York: Crown Publishers, 1981) p. 288.*

2- Megan Terry, interview with the author. January 1982, Omaha, Nebraska.

3- Viola Spolin's ***Improvisation for the Theatre*** *(New York: Pitman, 1965) was a bible for transformational training in the sixties and seventies.*

4- Megan Terry, ***Hothouse*** *(New York: Samuel French, 1975).*

5- Megan Terry , ***Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place,*** *in* ***Four Plays by Megan Terry*** *(New York: Simon & Schuster, 1976) p. 6.*

*6- Megan Terry, **Calm Down Mother,** in Victoria Sullivan and James Hatch (eds), **Plays By and About Women** (New York: Vintage Books, 1973) p. 279.*

*7- Megan Terry, interview with Phyllis Jane Wagner, 4 March 1972, cited in 'Introduction', **Approaching Simone** (New York: The Feminist Press, 1973) p. 13.*

8- Jo-Ann Schmidman and Megan Terry, in an interview with the author, January 1982, Omaha, Nebraska.

9- Ibid.

10- Ibid.

الهوامش

الفصل الرابع

الدراما التى تقدمها كاريل تشرشل : سياسة الاحتمالات

1- *C. W. E. Bigsby,* ***Contemporary English Drama*** *(London: Edward Arnold, 1981) pp. 13-18.*

2- *Catherine itzin,* ***Stages of the Revolution*** *(London: Eyre Methuen, 1980)p. 281.*

3- *Ibid., p. 279.*

4- *Caryl Churchill, in an interview with the author, March 1982.*

5- *Ibid. Unless specifically stated, all quotes from Caryl Churchill come from the author's interview.*

6- *Itin,* ***Stages of the Revolution,*** *p. 282.*

7- *Michelene Wandor,* ***Understudies*** *(London: Methuen, 1981) p. 66.*

8- *Itzin,* ***Stages of the Revolution,*** *p. 221.*

9- Caryl Churchill, 'A Note on the Production', in ***Light Shining in Buckinghamshire*** *(London: Pluto Plays, 1978).*

10- Ibid.

11- Michael Goldman, ***The Actor's Freedom*** *(New York: Viking Press, 1975).*

12- Doroth Dinnerstein, ***The Mermaid and the Minotaur*** *(New York: Harper & Row, 1976) p. 161.*

13- Michelene Wandor (ed.), ***Plays by Women*** *(London: Methuen, 1982) vol. 1, p. 39.*

14- Caryl Churchill. ' If You Float'. in ***Vinegar Tom*** *(London: To Publications, 1978).*

الهوامش

الفصل الخامس

شبكة من الكاتبات المسرحيات

1- *Vivian Gornick and Barbara K. Moran.* ***Women in Sexist Society*** *(New York: A Mentor Bok. New American Library, 1971) p. 40.*

2- *Myrna Lamb,* ***The Mod Donna and Scyklon Z*** *(New York: Pathfinder Press, 1971) p. 28.*

3- *Adrienne Kennedy,* ***Funnyhouse of a Negro,*** *in William Brasmer and Dominick Consolo (eds),* ***Black Drama*** *(Columbus. Ohio: Charles E. Merrill, 1970) p. 258.*

4- *Rochelle Owens,* ***Futz,*** *in Albert Poland and Bruce Mailman (eds),* ***The Off-Off-Broadway Book*** *(New York: Bobbs-Merrill. 1972) p. 198.*

5- *Rosalyn Drexler,* ***Skywriting,*** *in Rachel France (ed.),* ***A Century of Plays by American Women*** *(New York: Richards Rosen Press, 1979) p. 177.*

6- *Honor Moore, 'Introduction' to* ***The New Women's***

Theatre (New York: Vintage Books, 1977). I want to thank Moore here for valuable research and information that persistently informs this book.

7- *Tina Howe, **Birth and After Birth,** in Honor Moore (ed.), **New Women's Theatre** (New York: Vintage Books, 1977) p. 129.*

8- *Honor Moore, **Mourning Pictures,** in Honor Moore (ed.), **New Women's Theatre,** p. 235.*

9- *Maria Irene Fornes, **Fefu and Her Friends,** in **Performing Arts Journal,** Winter 1978, pp. 116-17.*

الهوامش

الفصل السادس

المجتمعات الدرامية النسوية: بام جيمس *Pam Gems*
وميشيلين واندور *Michelene Wandor*
ونيتوزاك شانج *Ntozake Shange*

1- *Pam Gems, 'Interview' with Ann McFerrans,* ***Time Out,*** *21-7 October 1977; quoted in Michelene Wandor,* ***Understudies*** *(London: Eyre Methuen, 1981) p. 63.*

2- *Pam Gems, in Michelene Wandor (ed.),* ***Plays by Women*** *(London: Methuen, 1982) vol. 1, pp. 72-3.*

3- *Pam Gems,* ***Dusa, Fish, Stas and Vi,*** *in Wandor (ed.), ibid., vol. 1, p. 70.*

4- *Michelene Wandor, 'Introduction' to* ***Strike While the Iron is Hot*** *(London: Journeyman Press, 1980) p. 11.*

5- *Commentary by Kate Crutchley and Nancy Duiguid, in ibid., p. 63.*

6- *Commentary by Michelene Wandor on* ***Aurora Leigh,*** *in*

*Wandor (ed.), **Plays for Women**, vol. 1, p. 134.*

*7- Michelene Wandor, **Aurora Leigh**, in ibid., p. 107.*

*8- Ntozake Shange, **Three Pieces** (New York: Penguin Books, 1982) p. ix.*

9- Ibik., p. xii.

10- Ibid., pp. xii-xiii.

*11- Some of this material draws upon commentary on **for colored girls** in my previously published book **The Curtain and the Veil: Strategies in Black Drama** (New York: Burt Franklin, 1982) pp. 212-17.*

*12- Ntozake Shange, **for colored girls** (New York: Macmillan, 1975) p. 11.*

13- Ibid., p. 35.

14- Ibid., p. 60.

*15- Shange, **Three Pieces**, p. 113.*

16- Ibid., p. 117.

الهوامش

الفصل السابع

النجاح وحدوده:

ماري أومالي Mary O'Malley، وويندي واسيرشتاين Wendy Wasserstein، ونيل دون Nell Dunn، وبيث هينلي Beth Henley، وكاثرين هايز Catherine Hayes، ومارشا نورمان Marsha Norman

1- *Wendy Wasserstein, Uncommon Women and Others (New York: A von Books, 1978) p. 74.*

2- *Mel Gussow, 'New Voices in the Theater', New York Times Magazine, 1 May 1983, p. 40.*

الهوامش

الفصل الثامن

زوايا وأركان واتجاهات جديدة:

النصوص الجماعية، دراما المثلية الجنسية

الدراما النسوية التى كتبها رجال

المثال الذى قدمته وندى كيسيلمان

1- *Chris Rawlence, 'Introduction' to* ***Strike While the Iron is Hot****, in Michelene Wandor (ed.),* ***Strike While the Iron is Hot*** *(London: Journeyman Press, 1980) p. 19.*

2- *Mica Nava, 'Introduction' to* ***My Mother Says I Never Should****, in ibid., pp. 115-16.*

3- *The Women's Theatre Group,* ***My Mother Says I Never Should****, in ibid., p. 141.*

4- *Martha Boesing in collaboration with At the Foot of the Mountain,* ***The Story of a Mother, A Ritual****, in Helen Chinoy and Linda Jenkins (eds),* ***Women in American Theater*** *(New York: Crown Publishers, 1981) p. 44.*

5- I wish to thand Angela Didio who reported to me on the Festival.

6- William M. Hoffman (ed.), ***Gay Plays*** *(New York: Avon Books, 1979) pp. ix-x.*

المراجع

*Akalaitas, Joanne, **Dead End Kids: A History of Nuclear Power** (produced at Mabou Mines, New York, 1980).*

*Boesing , Martha, **Accent of Fools** (First Play , at Connecticut College for Women) .*

*-----, **The Wanderer** (produced at Minneapolis Opera Co., Minneapolis, 1969) .*

*-----, **Earth Song** (produced by American Friends Service Committee, 1970).*

*-----, **Pimp** (produced by At the Foot of the Mountain, Minneapolis, 1973) .*

*-----, **The Gelding** (produced by At the Foot of the Mountain, Minneapolis, 1974) . In collaboration with At the Foot of the Mountain .*

*-----, **Raped: A Woman's Look at Brecht's Exception and the Rule** (produced by At the Foot of the Mountain, Minneapolis, 1976) . In collaboration with At the Foot of the Mountain.*

-----, Mad Emma (1977) .

-----, ***The Moon Tree*** *(produced by At the Foot of the Mountain, Minneapolis, 1977).*

-----, ***Journeys Along the Matrix:*** *Three Plays by Martha Boesing (includes* ***The Gelding, River Journal, Love Song for an Amazon****) (Minneapolis: Vanilla Press, 1978).*

Bovasso, Julie, ***The Moon Dreamers*** *(also director: produced New York, 1967; rev. version. New York, 1969) (New York: Samuel French, 1972).*

-----, ***Gloria and Esperanza*** *(also director: produced New York, 1968; rev. version, New York, 1970) (New York: Samuel French, 1973).*

-----, ***Schubert's Last Serenade*** *(produced New York, 1971), in Spontaneous Combustion: Eight New American Plays, ed. Rovhelle Owens (New York: Winter House, 1972).*

-----, ***Monday on the Way to Mercury Island*** *(produced New York, 1971).*

-----, ***Down by the River Where Waterlilies Are Disfigured Every Day*** *(produced Providence, Rhode Island, 1972; New York, 1975).*

-----, ***The Nothing Kid, and Standard Safety*** *(also director: produced New York, 1974);* ***Standard Safety*** *(New*

York: Samuel French, 1976).

-----, ***Super Lover, Schubert's Serenade, and the Final Analysis*** *(also director: produced New York, 1975).*

Chambers, Jane, ***Tales of the Revolution and Other American Fables*** *(produced at Eugene O'Neill Theater. Waterford, Conn.).*

-----, ***Random Violence*** *(produced at the Women's Interart Theatre, New York City).*

-----, ***One Short Day at the Jamboree*** *(produced at Town Hall, New York City).*

-----, ***Curfew!*** *(New York: WNYC-TV).*

-----, ***Mine!*** *(produced at the Women's Interart Theatre, New York City).*

-----, ***The Wife*** *(produced at the Women's Interart Theatre, New York City).*

-----, ***A Late Snow;*** *in* ***Gay Plays:*** *The First Collection, ed. William Hoffman (New York: Avon Books, 1979).*

-----, ***Common Garden Variety*** *(produced at Mark Taper Lab, Office for Advanced Drama Research, Los Angeles, California, 1976).*

-----, ***Eye of the Gull*** *(manuscript).*

-----, ***Deadly Nightshade*** *(manuscript).*

-----, ***Last Summer at Bluefish Cove*** *(New York: The Glines).*

-----, ***My Blue Heaven*** *(manuscript).*

-----, ***Kudzu*** *(manuscript).*

Childress, Alice, ***Florence,*** *in* ***Masses and Midstream*** *(New York, October 1950).*

-----, ***Trouble in Mind*** *(produced New York, 1955), in* ***Black Theatre: A Twentieth-Century Collection of the Work of Its Best Playwrights,*** *ed. Lindsay Patterson (New York: Dodd Mead, 1971).*

-----, ***Wedding Band*** *(produced Abb Arbor, Michigan, 1966; New York, 1972) (New York: Samuel French, 1973).*

-----, ***The World on a Hill,*** *in Plays to Remember (New York: Macmillan, 1968) .*

-----, ***String*** *(produced New York, 1969), in* ***Mojo,*** *and* ***String*** *(New York: Dramatists Play Service, 1971).*

-----, ***Wine in the Wilderness*** *(televised 1969) (New York: Dramatists Play Service, 1970).*

-----, *Mojo, and String* (New York: Dramatists Play Service, 1971).

-----, ***When the Rattlesnake Sounds*** (juvenile) (New York: Coward McCann, 1975).

-----, ***Let's Hear It for the Queen*** (juvenile) (New York: Coward McCann, 1976).

Churchill, Caryl, ***Downstairs*** (produced Oxford, 1958; London, 1959).

-----, ***Having a Wonderful Time*** (produced London, 1960).

-----, ***Easy Death*** (produced Oxford, 1962).

-----, ***The Ants*** (broadcast, 1962), in Penguin New English Dramatists 12 (Harmondsworth: Penguin, 1968).

-----, ***Lovesick*** (radio play, London, 1966).

-----, ***Abortive*** (radio play, London, 1971).

-----, ***Not ... Not ... Not Enough Oxygen*** (radio play, London, 1971).

-----, ***Schreber's Nervous Illness*** (broadcast, 1972; produced London, 1972).

-----, ***Henry's Past*** *(radio play, London, 1972).*

-----, ***The Judge's Wife*** *(television play, London, 1972).*

-----, ***Owners*** *(produced London, 1972; New York, 1973) (London: Eyre Methuen, 1973).*

-----, ***Perfect Happiness*** *(broadcast, 1973; produced London, 1974).*

-----, ***Turkish Delight*** *(television play, London, 1974).*

-----, ***Eleventh Hour*** *(television play, London, 1975).*

-----, ***Moving Clocks Go Slow*** *(produced London, 1975).*

-----, ***Objections to Sex and Violence*** *(produced London, 1975).*

-----, ***Light Shining in Buckinghamshire*** *(produced London, 1976) (London: Pluto Press, 1978).*

-----, ***Traps*** *(produced London, 1976) (London: Pluto Press, 1977).*

-----, ***Vinegar Tom*** *(produced London, 1976 and Northampton, 1979) (London: TQ Publications, 1978).*

-----, ***Floorshow*** *(produced London, 1977).*

-----, ***The After Dinner Joke*** *(television play, London, 1978).*

-----, ***The Legion Hall Bombing*** *(television play, London, 1978).*

-----, ***Cloud Nine*** *(produced London, 1979 and New York, 1980) (London: Pluto Press, 1979).*

-----, ***Three More Sleepless Nights*** *(produced London, 1980).*

-----, ***Top Girls*** *(produced London, 1982; New York, 1983) (London: Methuen, 1983).*

-----, ***Fen*** *(produced London, 1983; New York, 1983) (London: Methuen, 1983).*

Delaney, Shelagh, ***A Taste of Honey*** *(produced London, 1958; New York, 1960) (London: Methuen, 1959; New York: Grove Press, 1959).*

-----, ***The Lion in Love*** *(produced Coventry and London, 1960; New York, 1963) (London: Eyre Methuen, 1961; New York: Grove Press, 1961).*

-----, ***A Taste of Honey*** *(screenplay with Tony Richardson, New York, 1962).*

-----, ***Sweetly Sings the Donkey*** *(New York: Putnam, 1963; London: Methuen, 1964).*

-----, ***The White Bus*** *(screenplay, New York, 1966).*

-----, ***Charley Bubbles*** *(screenplay, New York, 1968).*

-----, ***Did Your Nanny Come from Bergen?*** *(television play, New York, 1970).*

-----, ***St. Martin's Summer*** *(television play, New York, 1974).*

Drexler, Rosalyn, ***The Line of Least Existence and Other Plays: Home Movies*** *(produced New York, 1964);* ***The Investigation*** *(produced Boston and New York, 1966);* ***Hot*** *(produced New York, 1966; London, 1970);* ***Softly*** *(produced New York, 1964);* ***Consider the Nearness*** *(produced New York, 1972) (New York: Random House, 1967).*

-----, ***Skywriting*** *(produced New York, 1968); published in Collision Course (New York: Random House, 1968).*

-----, ***She Who Was He*** *(produced Virginia Commonwealth University, Richmond, 1974).*

-----, ***Travesty Parade*** *(produced Center Theatre Group, Los Angeles, California, 1974).*

-----, ***Vulgar Lives*** *(produced Theatre Strategy, New York, 1979).*

-----, ***Writer's Opera*** *(produced Theatre for the New City,*

New York, 1979).

-----, ***Starburn and the Story of Jenni Love*** *(1980).*

Duffy, Maureen, Josie (television play, London, 1961).

-----, ***The Lay Off*** *(produced London, 1962).*

-----, ***The Silk Room*** *(produced Watford, Herts, 1966).*

-----, ***Rites*** *(produced London, 1969) (London: Methuen, 1969).*

-----, ***Solo, Olde Tyme*** *(produced Cambridge, 1970).*

-----, ***A Nightingale in Bloomsbury Square*** *(produced London, 1973); in Factions, ed. Giles Gordon and Alex Hamiltion (London, 1974).*

Dunn, Nell, ***Up the Junction*** *(London: MacGibon & Kee. 1963) .*

-----, ***Talking to Women*** *(London: MacGibon & Kee, 1965).*

-----, ***Poor Cow,*** *1 st edn (Garden City, New York: Doubleday, 1967).*

-----, ***The Incurable,*** *1 st edn (Garden City, New York: Doubleday, 1971).*

-----, ***Steaming*** *(produced London, 1981-2; New York, 1982-3) (Ambergate, Derbyshire: Amber Lane Press, 1981).*

Dunn, Nell and Adrian Henri, Henri, ***I Want*** *(London: Jonathan Cape, 1972).*

Fornes, Maria Irene, ***The Widow*** *(produced New York. 1961); published as La Viuda, in Cuatro Autores Cubanos (Havana: Casa de las Americas, 1961).*

-----, ***Tango Palace*** *(as* ***There! You Died,*** *produced San Francisco, Actors' Workshop, 1963; as Tango Palace, produced New York, 1964; rev. version, also director: produced Minneapolis, 1965); in* ***Promenade and Other Plays*** *(New York: Winter House, 1971).*

-----, ***The Successful Life of Three: A Skit for Vauderville*** *(produved Finehouse Theatre, Minneapolis, and Open Theatre. New York: Winter House, 1971).*

-----, ***Promenade,*** *music by Al Carmines (produced Judson Church, New York, 1965); in* ***Promenade and Other Plays*** *(New York: Winter House, 1971).*

-----, ***The Office*** *(produced New York, 1966).*

-----, ***A Vietnamese Wedding*** *(produced Washington* ***Square Church,*** *New York, 1967); in* ***Promenade and Other Plays*** *(New York: Winter House, 1971).*

-----, *The Annunciation* (also director: produced Judson Church, New York, 1967).

-----, ***Dr. Kheal*** (produced Village Gate, New York, 1968; London, 1969); in ***Promenade and Other Plays*** (New York: Winter House, 1971).

-----, ***The Red Burning Light***; or, *Mission XQ3* (produced Zurich, 1968; Open Theatre, New York, 1969); in ***Promenade and Other Plays*** (New York: Winter House, 1971).

-----, ***Molly's Dream*** (produced Lenox, Mass., 1968; also director: produced New York, 1968); in ***Promenade and Other Plays*** (New York: Winter House, 1971).

-----, ***The Curse of the Langston House*** (produced Cincinnati Playhouse, OH).

-----, ***Promenade and Other Plays*** (includes ***A Vietnamese Wedding, The Red Burning Light***; or, ***Mission XQ3, Kheal, Molly's Dream, Tango Palace, The Successful Life of Three***) (New York: Winter House, 1971).

-----, ***Baboon!!!***, with others (produced Cincinnati, 1972).

-----, ***Aurora***, music by John FitzGibbon (also director: produced New York Theatre Strategy, New York, 1974).

-----, ***Eyes of Harem*** *(produced Intar Theatre, New York).*

-----, ***Cap-a-Pie,*** *music by Jose Raul Bernardo (also director: produced New York, 1975).*

-----, ***Fefu and her Friends*** *(produced New York, 1977), in Performing Arts Journal, Winter 1978, pp. 112-70.*

-----, ***Evelyn Brown (A Diary)*** *(produced Theatre for the New City, New York)*

Franceschild, Donna, ***The President is Dead*** *(produced Pepperbad Co. Los Angeles, California, 1971).*

-----, ***A Nice Day*** *(produced University of California at Los Angeles, 1972).*

The Strange Little Man in the Garbage Can *(produced University of California at Los Angeles, 1972).*

-----, ***The Triple Decker Drama of the Historical Battle of Captain Kangeroo and the Children's Crusade vs. the Lionheart Legion vs. the Commie Meanies*** *(produced University of California at Los Angeles, 1973).*

-----, ***The Committee Investigation into the Spread of Discontent at the George Saxon Souvenir Co.*** *(produced University of California at Los Angeles, 1974).*

-----, *The Secret Story of the Bit Players of Act II Scene 23* (produced Group Repertory Co., North Hollywood, California, 1975).

-----, *Mutiny on the M1* (produced The Combination at the Albany Empire, 1980).

-----, *Diaries* (produced Avon Touring Theatre Co., 1979).

-----, *The Soap Opera* (produced Women's Theatre Group, London, 1979).

-----, *Songs for Stray Cats and Other Living Creatures* (produced Cambridge Theatre Co., England, 1980-1).

-----, *Tap Dance on a Telephone Line* (produced Action Space, 1981).

-----, *The Cleaning Lady* (produced Soho Poly London, 1977).

Gems, Pam, *Betty's Wonderful Christmas* (produced Cockpit Theatre, 1972).

-----, *My Warren, After Birthday* (produced Almost Free Theatre, 1973).

-----, *The Amiable Courtship of Miz Venus and Wild Bill* (produced Almost Free Theatre, 1974).

-----, ***Go West, Young Woman*** *(produced Roundhouse, 1974).*

-----, ***Up in Sweden*** *(produced Haymarket, Leicester, 1975).*

-----, ***My Name is Rosa Luxembourg*** *translation from Marianne Auricoste (produced Soho Poly, London 1976).*

-----, ***The Rivers and Forests,*** *trans. from Duras (produced Soho Poly, London, 1976).*

-----, ***The Project*** *(produced Soho Poly, London, 1976).*

-----, ***Guinevere*** *(Edinburgh Festival, 1976).*

-----, ***Dusa, Fish, Stas and Vi*** *(produced London, Edinburgh Festival, 1976) (New York: Samuel French, 1977).*

-----, ***Queen Christina*** *(produced Royal Shakespeare Company, The Other Place, 1977).*

-----, ***Piaf*** *(produced Royal Shakespeare Co., The Other Place, 1978) (New York: Samuel French, 1979).*

-----, ***Uncle Vanya,*** *new version of Chekhov play (produced Hampstead Theatre Club, 1979).*

-----, ***A Doll's House,*** *new version of the play by Ibsen*

(produced Tyne and Wear, 1980).

*Gooch, Steve, **The NAB Show** (produced Brighton, 1970).*

*-----, **Great Expectations,** adaptation of a novel by Charles Dickens (produced Liverpool, 1970).*

*-----, **Man Is Man,** adaptation of the play by Bertolt Brecht (produced London, 1971).*

*-----, **It's All for the Best** , adaptation of the novel Candide by Voltaire (produced Stoke-on-Trent, 1972).*

*-----, **Big Wolf, adaptation** of a play by Harald Mueller (produced London, 1972) (London: Davis Poynter, 1972).*

*-----, **Will Wat; If Not, What Will?** (produced London, 1972) (London: Pluto Press, 1975).*

*-----, **Prison** (produced Exeter, 1972).*

*-----, **The Mother,** adaptation of the play by Bertolt Brecht (produced London, 1973).*

*-----, **Female Transport** (produced London, 1973; New York, 1976) (London: Pluto Press, 1975).*

-----, Dick (produced London, 1973).

*-----, **The Motor Show**, with Paul Thompson (produced Dagenham, Essex, and London, 1974) (London: Pluto Press, 1975).*

*-----, **Cock-Artist**, adaptation of the play by R. W. Fassbinder (produced London, 1974).*

*-----, **Strike "26"** with Frank McDermott (produced London, 1975).*

*-----, **Made in Britain**, with Paul Thompson (produced Oxford, 1976).*

*-----, **Our Land, Our Lives** (produced London, 1976).*

*-----, **Nicked** (1972).*

-----, Back-Street Romeo.

*Griffin, Susan, **Dear Sky** (San Lorenzo, California: Shameless Hussy Press, 1971).*

***Le Viol** (L'Etincelle, Canada, 1972). -----,*

*-----, **Let Them Be Said** (Ma Ma Press, 1973).*

*-----, **Letters** (Twowindows Press, 1974).*

*-----, **The Sink** (San Lorenzo, California: Shameless Hussy Press, 1974).*

-----, *Voices: A Play (New York: Feminist Press, 1975).*

-----, ***Like the Iris of an Eye*** *(New York: Harper & Row, 1976).*

-----, ***Woman and Nature: The Roaring Inside Her*** *(produced 1978).*

-----, ***Rape: The Power of Consciousness*** *(New York: Harper & Row, 1979).*

Hansberry, Lorraine, ***A Raisin in the Sun*** *(produced New York and London, 1959) (New York: Random House , 1959; London: Methuen, 1960).*

-----, ***The Sign in Sidney Bruwtein's Window*** *(produced New York, 1964) (New York: Random House, 1965); in Three Negro Plays (London: Penguin, 1969).*

-----, ***Les Blancs,*** *ed. Robert Nemiroff (produced New York, 1970); in* ***The Collected Last Plays of Lorraine Hansberry,*** *ed., Robert Nemiroff (New York: Random House, 1972).*

-----, ***Les Blancs:*** *The Collected Last Plays of Lorraine Hansberry (includes* ***Les Blancs, The Drinking Gourd, What Use Are Flowers?****), ed. Robert Nemiroff (New York: Random House, 1972).*

*Hellman, Lillian, **The Children's Hour** (produced New York, 1934; London, 1936) New York: Knopf, 1934; London: Hamish Hamilton, 1937). Also reprinted in various anthologies .*

*-----, **Days to Come** (produced New York, 1936) (New York and London: Knopf, 1936).*

*-----, **The Little Foxes** (produced New York, 1939; Sutton Coldfield, Warwickshire, 1946) (New York: Random House, 1939; London: Hamish Hamilton, 1939). Also reprinted in various anthologies .*

*-----, **Watch on the Rhine** (produced New York, 1941; London, 1942) (New York: Random House, 1941; London, English Theatre Guild, 1946).*

*-----, **Four Plays** (includes **The Children's Hour, Days to Come, The Little Foxes and Watch on the Rhine**) (New York: Random House, 1942).*

*-----, **The North Star: A Motion Picture about Some Russian People** (New York: Viking Press, 1943).*

*-----, **The Searching Wind** (produced New York, 1944) (New York: Viking Press, 1944); in **Collected Plays** (1972).*

*-----, **Another Part of the Forest** (also director: produced New York, 1946; Liverpool, 1953) (New York: Viking Press,*

*1947); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **Montserrat,** adaptation of the play by Emmanuel Robles (also director: produced New York, 1949; London, 1954) (New York: Dramatists Play Service, 1950); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **Regina,** music by Marc Blitztein (produced New York, 1949).*

*-----, **The Autumn Garden** (produced New York, 1951) (Boston, Mass.: Little, Brown, 1951); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **The Lark,** adaptation of the play by Jean Anouilh (produced New York, 1955) (New York: Random House, 1955); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **Candide,** music by Leonard Bernstein, lyrics by Richard Wilbur, John La Touche and Dorothy Parker, adaptation of the novel by Voltaire (produced New York, 1956; London, 1959) (New York: Random House, 1957); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **Toys in the Attic** (produced New York and London, 1960) (New York: Random House, 1960); **in Collected Plays** (1972).*

*-----, **Six Plays** (New York: Modern Library, 1960).*

-----, ***My Mother, My Father and Me***, *adaptation of the novel How Much? by Burt Blechman (produced New York, 1963) (New York: Random House, 1963);* ***in Collected Plays*** *(1972).*

-----, ***The Collected Plays of Lillian Hellman*** *(includes* ***The Children's Hour, Days to Come, The Little Foxes, Watch on the Rhine, The Searching Wind, Another Part of the Forest, Montserrat, The Autumn Garden, The Lark, Candide, Toys in the Attic, My Mother, My Father and Me****) (Boston, Mass.: Little, Brown, 1972; London: Macmillan, 1972).*

Henley, Beth, ***Crimes of the Heart*** *(produced Actors Theatre of Louisville, Kentucky, 1979; Golden Theatre, New York, 1981) (New York: Dramatists Play Service, 1982).*

-----, ***Am I Blue*** *(produced by Circle Repertory Theatre, New York, 1982).*

-----, ***The Wake of Jimmy Foster*** *(produced off-Broadway, New York, 1981).*

-----, ***The Miss Firecracker Contest*** *(produced Manhattan Theatre , New York, 1984).*

Holden, Joan (S.F. Mime Troupe), The ***Independent Female or A Man Has His Pride*** *(produced San Francisco*

*Mime Troupe, San Francisco, 1970); in **A Century of Plays by American Women**, ed. Rachel France (New York: Richards Rosen Press, 1979).*

*Howe, Tina, **The Nest** (produced Act tv Theatre, Provincetown, MA and Mercury Theatre, New York, 1970).*

*-----, **Birth and After Birth** (produced New Women's Theatre, Gotham Arts Theatre, New York, 1974); in **The New Women's Theatre**, ed. Honor Moore (New York: Vintage Books, 1977).*

*-----, **Museum** (produced Los Angeles Actors Theatre, Los Angeles, and New York, 1976) (New York: Samuel French, 1977).*

*-----, **Painting Churches** (produced Second Stage, New York, 1983).*

*-----, **The Art of Dining** (produced New York Shakespeare Festival, New York, and Kennedy Center, Washington, D.C.) (New York: Samuel French).*

*Jacker, Corinne, **Later** (produced Phoenix Theatre, New York) (New York: Dramatists Play Service, 1975).*

*-----, **Harry Outside**: A Play in Two Acts (produced O'Neill Theatre Center's National Playwriters Conference, CT; Circle Repertory Co., New York) (New York:*

Dramatists Play Service, 1975).

*-----, **Bits and Pieces** (produced Manhattan Theatre Club, New York; E.P. Conkle Workshop, Dallas, TX) (New York: Dramatists Play Service).*

*-----, **Breakfast, Lunch and Dinner** (produced Actors Studio, New York; E.P. Conkle Workshop, Dallas, TX).*

*-----, **Travellers** (produced O'Neill Theatre Center's National Playwrights Conference, Ct; Cincinnati Playhouse-in-the-Park, OH).*

*-----, **Making** It (produced Circle Repertory Company, New York).*

*-----, **Night Thoughts** (produced Circle Repertory Company, New York) (New York: Dramatists Play Service).*

*-----, **Terminal** (produced Circle Repertory Company, New York).*

*-----, **My Life** (produced Circle Repertory Company, New York) (New York: Dramatists Play Service).*

*-----, **The Other People's Table** (produced Billy Munk Theatre, New York).*

*-----, **Chinese Restaurant Syndrome** (produced Billy Munk Theatre, New York); in Best Short Plays of 1979*

(Radnor, PA: Chilton Press, 1979).

*-----, **After the Season** (produced American Festival Theatre, Lake Forest, IL).*

*-----, **Domestic Issues** (produced Yale Repertory, CT).*

*Jellicoe, Ann, **Rosmersholm**, adaptation of the play by Ibsen (also director: produced London, 1952; rev. version, produced London, 1959) (San Francisco: Chandler, 1960).*

*-----, **The Lady from the Sea**, adaptation of the play by Ibsen (produced London, 1961).*

*-----, **The Knack** (also co-director: produced Cambridge, 1961; London, 1962; Boston, 1963; New York, 1964) (London: Encore, New York: Samuel French, 1962).*

*-----, **The Sport of My Mad Mother** (also co-director: produced London, 1958); published in The Observer Plays (London: Faber, 1958; rev. version , London : Fabar, 1964); in Two Plays (1964).*

*-----, **The Seagull**, with Ariadne Nicolaeff, adaptation of the play by Chekov (produced London, 1964).*

*-----, **Der Freischutz**, translation of the libretto by Friedrich Kind, music by Weber (produced London, 1964).*

*-----, **Two Plays: The Knack and The Sport of My Mad***

Mother *(New York: Dell, 1964).*

*-----, **Shelley: or, The Idealist** (also director: produced London, 1965) (London: Faber, 1966; New York: Grove Press, 1966).*

*-----, **The Rising Generation** (produced London, 1967); published in Playbill 2 , ed. Alan Durband (London: Hutchinson, 1969).*

*-----, **The Giveaway** (produced Edinburgh, 1968; London, 1969) (London: Faber, 1970).*

*-----, **You'll Never Guess** (also director: produced London, 1973); in 3 Jelliplays (1975).*

*-----, **Two Jelliplays**: Clever Elsie, Smiling Jack, Silent Peter and A Good Thing and a Bad Thing (also director: produced London, 1974); in 3 Jelliplays (1975).*

*-----, **3 Jelliplays** (includes You'll Never Guess; Clever Elsie, Smiling Jack, Silent Peter; A good Thing and a Bad Thing) (London: Faber, 1975).*

*-----, Kennedy, Adrienne, **The Lennon Play**: In His Own Write, with John Lennon and Victor Spinetti, adaptation of works by John Lennon (produced London, 1967; rev. version, produced London, 1968) (London: Jonathan Cape, 1968).*

-----, ***A Lesson in Dead Language*** *(produced New York and London, 1968); in Collision Course (New York: Random House, 1968).*

-----, ***A Rat's Mass*** *(produced New York and London, 1970); in New Black Playwrights, ed. William Couch, Jr. (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1968).*

-----, ***A Beast's Story*** *(produced New York, 1965); in Cities in Bezique (1969).*

-----, ***The Owl Answers*** *(produced Westport, Connecticut, and New York, 1965);* ***in Cities in Bezique*** *(1969).*

-----, ***Funnyhouse of a Negro*** *(produced New York, 1964; London, 1968) (New York: Samuel French, 1969).*

-----, ***Boats*** *(produced Los Angeles, 1969).*

-----, ***Sun: A Poem foe Malcolm X Inspired by His Murder*** *(produced London, 1969); in* ***Scripts*** *1 (New York: November 1971).*

-----, ***Cities of Bezique: 2 One-Act Plays: The Owl Answer and A Beast's Story*** *(New York: Samuel French, 1969).*

-----, ***An Evening with Dead Essex*** *(produced New York, 1973).*

*Kesselman, Wendy, **My Sister in this House** (produced Second Stage, New York, 1981-2).*

*Lamb, Myrna, **The Serving Girl and the Lady** (produced NFRPT. Martinique Theatre; Village Gate, New York).*

*-----, **Bur What Have You Done for Me Lately?** (produced NFRPT, Washington Square Church, New York).*

*-----, **The Butcher Shop, in Aphra**, vol. 1, no. 2, Winter 1970, pp. 28-32.*

*-----, **In the Shadow of the Crematorium** (produced New Feminist Repertory Theatre, New York).*

*-----, **I Lost a Pair of Gloves Yesterday** (produced Manhattan Theatre Club, New York, and One Act Theatre Co., Berkeley, CA).*

*-----, **The Mod Donna and Scyklon Z: Plays of Women Liberation;** includes **But What Have You Done for Me Lately?; Monologia; Pas de Deux; The Butcher Shop;** The **Serving Girl and the Lady; In the Shadow of the Crematorium** (New York: Pathfinder Press, 1971).*

***Apple Pie** (produced New York Shakespeare Festival Theatre, New York, and Center for Theater Research, Buffalo, NY). -----,*

-----, *Jillila (manuscript).*

-----, ***Crab Quadrille*** *(produced Interart Theatre, New York).*

-----, ***The Sacrifice*** *(produced AMDA Theatre, New York).*

-----, ***Olympic Park*** *(produced New York Shakespeare Festival New York).*

-----, ***Balland of Brooklyn*** *(produced Brooklyn Academy. New York).*

-----, ***The Comeback Act*** *(produced Interart Theatre, New York).*

-----, ***Mother Ann*** *(New York).*

-----, ***The Two Party System*** *(produced Interart Theatre, New York).*

Lauro, Shirley, ***The Contest*** *(produced Alley Theatre, Houston, 1976).*

-----, ***The Story of Margaret / The Story of Kit .***

-----, ***Lessons;*** *includes* ***I Don't Know Where You're Coming From At All; Open Admissions; Nothing Immediate*** *(New York).*

*Lessing, Doris, **Mr. Dolinger** (1958).*

*-----, **Each In His Own Wilderness, in New English Dramatists: Three Plays,** ed. by Elliot M. Browne (Harmondsworth: Penguin, 1959) pp. 11-95.*

*-----, **The Truth About Billy Newton** (1960).*

*-----, **Play with a Tiger: A Play in Three Acts** (London: Michael Joseph, 1962).*

*Littlewood, Joan. **Oh What a Lovely War** (produced Broadhurst Theater, New York, 1965).*

*Lowe, Stephen, **Comic Pictures** (produced Scarborough, 1976).*

*-----, **Sally Ann Hallelujah Band** (produced Nottingham, 1976).*

*-----, **Touched** (produced Nottingham, 1981); in **Plays and Players** (London: Woodhouse Books, 1978; Eyre Methuen, 1981).*

*-----, **Shooting Fishing and Riding** (produced Scarborough, 1977).*

*-----, **Ragged Trousered Philanthropists** (produced Joint Stock, 1978).*

-----, *Cries From a Watchtower* (BBCI television play, October 1979).

-----, *Glasshouses* (produced London, 1981).

-----, *Tibetan Inroads* (produced London, 1981) (London: Methuen, 1981).

-----, *Shades* (BBCI television play, 1982).

Malpede, Karen, *Three Works by the Open Theatre* (New York: Drama Book Specialists, 1974).

-----, *Rebeccah* (New York: Playwrights Horizon, 1975).

-----, *The End of War* (produced New Cycle Theatre, New York, 1977).

Martin, Jane, *Talking With* (produced Manhattan Theater Club, New York, 1982).

McCullers, Carson, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940; film version, 1968).

-----, *Reflections in a Golden Eye* (1941; film version, 1967).

-----, *The Member of the Wedding* (1946; dramatisation. 1951; film version, 1952) (New York: New Directions, 1951).

-----, *The Ballad of the Sad Cafe* (1951; dramatisation by E. Albee, 1963).

-----, *The Square Root of Wonderful* (1958).

-----, *Clock Without Hands* (1961).

-----, *Sweet As a Pickle and Clean As a Pig: Poems* (1964).

-----, *The Mortgaged Heart*, ed. M. G. Smith (1971).

Merriam, Eve, *A Husband's Notes About Her* (New York: Collier Books, 1976).

-----, *The Club* (New York: Samuel French, 1976).

-----, *Out of Our Father's House*, in *The New Women's Theatre*, ed. Honor Moore (New York: Vintage Books, 1977).

Miller, Susan, *No One is Exactly Twenty-three*, in *Pyramid Magazine*, no. 1 (1968).

-----, *Daddy/ A Commotion of Zebras* (produced Alice Theatre, New York, 1970).

-----, *Denim Lecture* (produced Mark Taper Forum Lab Theatre, Los Angeles; Pennsylvania State University, PA).

-----, ***Silverstein and Co*** *(produced Shakespeare Festival (Reading) New York).*

-----, ***Confessions of a Female Disorder*** *(produced O'Neill Theatre Center's National Playwrite Conference, CT; Mark Taper Forum, New Theatre for Now, Los Angeles, CA); in* ***Gay Plays, First Collection,*** *ed. William Hoffman (New York: Avon Books, 1979).*

-----, ***Flux*** *(produced New Phoenix Repertory Company, New York, and by the American Repertory Theatre, London, 1975).*

-----, ***Cross Country*** *in* ***West Coast Plays,*** *vol. 1 (Berkeley, California, 1975-6).*

-----, ***Nasty Rumors and final Remarks*** *(produced New York Shakespeare Festival, New York).*

Moore, Honor, ***Mourning Pictures*** *(produced Lenox Arts Center, MA); in* ***The New Women's Theatre: Ten Plays by Contemporary Women,*** *ed. Honor Moore (New York: Vintage Books, 1977).*

-----, ***Years*** *(produced American Place Theatr, New York).*

-----, ***The Terry Project*** *(with Victoria Rue) (manuscript).*

Mueller, Lavonne, ***Little Victories*** *(produced American Place Theatre, 1983).*

Murray, Melissa, ***Bouncing Back with Benyo*** *(co-written with Eillen Fairweather, produced Pirate Jenny tour, 1977).*

-----, ***Hot Spot*** *(produced Women's Theatre Group, London, 1978).*

-----, ***Belisha Beacon*** *(co-written with Eillen Fairweather, produced Pirate Jenny tour, 1978).*

-----, ***Hormone Imbalance Revue*** *(also director: produced King's Head, Oval, 1979).*

-----, ***Ophelia*** *(produced Hormone Imbalance at Action Space, London, 1979).*

-----, ***The Admission*** *(produced Almost Free Theatre, London, 1980).*

-----, Nixer's Haven (unperformed).

Norman, Marsha, ***Getting Out*** *(produced Actors Theatre of Louisville Kentucky, 1977; Lucille Cortel Theatre, New York, 1979) (New York: Dramatists Play Service, 1980).*

-----, ***Third and Oak*** *(produced Actors Theatre of Louisville, Kentucky, 1978).*

-----, ***Circus Valentine*** *(produced Actors Theatre of Louisville, Kentucky, 1979).*

-----, ***'night, Mother*** *(produced The American Repertory Theatre, Boston, 1982; John Golden Theatre, New York, 1983) (New York: Hill and Want, 1983).*

-----, ***The Holdup*** *(produced New York Circle Repertory Company, New York, 1983; American Conservatory Theatre, San Francisco, 1983).*

O'Malley, Mary, ***Superscum*** *(produced Sono Poly, 1972).*

-----, ***A Nevolent Society*** *(produced Open Space, 1974; Theatre Upstairs, 1975).*

-----, ***Oh If Ever a Man Suffered*** *(produced Soho Poly, 1975; Hampstead Theatre, 1975).*

-----, ***Look Out, Here Comes Trouble*** *(produced RSC Warehouse, 1978) (Ashover, Derbyshire: Amber Lane Press, 1979).*

-----, ***Once a Catholic*** *(produced Royal Court, 1977; Wyndham, 1978); in* ***Best Plays of the 70s,*** *ed. Stanley Richards (Garden City, New York: Doubleday, 1980).*

Owens, Rochelle, ***Futz*** *(produced Minneapolis, 1965;*

*New York, Edinburgh and London, 1967) (New York: Hawk's Well Press, 1961); rev. version in **Futz and What Came After** (1968); in **New Short Plays 2** (London: Methuen, 1969).*

*-----, **The String Game** (produced New York, 1965); in **Futz and What Came After** (1968).*

*-----, **Istanboul** (produced New York, 1965); in **Futz and What Came After** (1968).*

*-----, Homo (produced Stockholm and New York, 1966; London, 1969); in **Futz and What Came After** (1968).*

*-----, Beclch (produced Theatre of the Living Arts, Philadelphia, and Gate Theatre, New York, 1968); in **Futz and What Came After** (1968).*

*-----, **Futz and What CameAfter** (includes **Beclch, Homo, The String Game, Istanboul**) (New York: Random House, 1968).*

*-----, **The Karl Marx Play,** music by Galt MacDermot, lyrics by Rochelle Owens(produced American Place Theatre, New York, 1973); in **The Karl Marx Play and Others** (1974).*

*-----, **The Karl Marx Play and Others** (includes **Kontraption, He Wants Shih, Farmer's Almanac, Coconut***

Folksinger, O.K. Certado) (New York: Dutton, 1974).

-----, ***He Wants Shih*** (produced New York, 1975); in ***The Karl Marx Play and Others*** (1974).

-----, ***Emma Instigated Me***, in ***Performance Arts Journal*** I (produced American Place Theatre, New York, 1976).

-----, ***The Widow and Me Colonel***, in ***Best Short Plays 1977*** (New York: Crown Publishers, 1977).

-----, ***The Queen of Greece***, in ***Scenarios*** (Yale Theatre, 1980).

-----, ***Chucky's Hunch*** (produced Theatre for the New City, New York).

-----, ***A Game of Billiards*** (unpublished).

-----, ***Who Do You Want, Peire Vidal?*** (produced French Cape Theater).

-----, ***Three Front*** (unpublished).

Page, Louise, ***Want-Ad*** (1977).

-----, ***Lucy*** (Bristol; Playwrights Co., 1979).

-----, ***Hearing*** (Birmingham Rep., 1979).

-----, ***Flaws*** (produced Sheffield University Drama

Studio, 1980).

*-----, **Angus Del** (ptoduced BBC Radio 4, London, 1980).*

*-----, **House Wives** (produced Derby Playhouse, 1981).*

*Phillips, Jennifer, **The Backhand Kiss** (produced Phoenix Theatre, Leicester, 1969).*

*-----, **Bodywork** (produced Almost Free Theatre, London, 1973).*

*-----, **The Antique Baby** (produced Haymarket Theatre, Leicester, 1975).*

*-----, **Daughters of Men** (produced Hampstead Theatre, 1979); radio version published in **Best Radio Plays** (London: Methuen, 1978).*

*-----, **The Canonization of Suzie** (produced Soho Poly Theatre, London, 1980).*

*Potter, Cherry, **Margie** (produced BBC Radio 3, London, 1975).*

*-----, **Olo** (co-written with Rus Gandy, produced RADA and the Little Theatre, London, 1975).*

*-----, **An Unfairy Tale** (co-written with Caryl Churchill and Mary O'Malley; produced BBC, London, 1975).*

-----, ***Operation Happiness*** *(Crown Court for Granada TV, London, 1976).*

-----, ***Roumanian Roulett*** *(Thames TV Play, London, 1977).*

-----, ***Seven Little Women.***

-----, ***Gang-Bang*** ***(Crown Court*** *for Granada TV, London, 1979).*

-----, ***Audience or Alice's Hut*** *(Common Stock Theatre Company, London, 1979).*

Sanchez, Sonia, ***Sister Son/ Ji, in New Plays from the Black Theatre*** *(New York: Bantam Books, 1969).*

-----, ***Uh, Uh, But How Do It Free Us?*** *(1973).*

Schmidman, Jo Ann, ***Running Gag*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1979) (Omaha, Nebraska: Omaha Magic Theater Press, 1980).*

Shange, Ntozake, ***Sassafras*** *(San Lorenzo, California: Shameless Hussy Press, 1976).*

-----, ***A Photograph: A Study of Cruelty*** *(produced Public Theatre, New York, 1977).*

-----, ***Where the Mississippi Meets the Amazon***

(produced Public Theatre Cabaret, New York, 1977).

-----, ***Natural Disaster and Other Festive Occasions*** *(Heirs, 1977).*

-----, ***for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf*** *(produced San Francisco, California, 1974) (New York: Macmillan, 1977).*

-----, ***Nappy Edges*** *(New York: St. Martin's Press, 1978).*

-----, ***Three Pieces*** *(includes* ***Spell #7, A Photograph: Lovers in Motion, Boogie Woogie Landscapes****) (produced New York, 1979) (New York: St. Martin's Press, 1981; Harmondsworth: Penguin Books, 1982).*

-----, ***Mother Courage*** *(produced New York Shakespeare Theatre, New York).*

Terry, Megan, ***Beach Grass*** *(also director: produced Seattle, 1955).*

-----, ***Seascape*** *(also director: produced Seattle, 1955).*

-----, ***Go Out and Move the Car*** *(also director: produced Seattle, 1955).*

-----, ***New York Comedy: Two*** *(also director: produced Seattle, 1955).*

-----, *The Dirt Boat* (*television play, 1955*).

-----, ***Ex-Miss Copper Queen on a Set of Pills*** (*produced New York, 1965*); *in* ***Playwrights for Tomorrow: A Collection of Plays****, vol. 1, ed. Arthur H. Ballet (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966).*

-----, ***When My Girlhood Was Still All Flowers*** *(produced New York, 1963).*

-----, ***Eat at Joe's*** *(produced New York, 1964).*

-----, ***Calm Down Mother*** *(produced New York, 1965; London, 1969) (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1966).*

-----, ***Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place*** *(produced New York, 1965; London, 1968); in* ***Four Plays*** *(1967).*

-----, ***The Magic Realists*** *(produced New York, 1966); in* ***Three One-Act Plays*** *(1972).*

-----, ***Comings and Goings*** *(produced New York, 1966; Edinburgh, 1968); in* ***Four Plays*** *(1967).*

-----, ***The Gloaming, Oh My Darling*** *(produced Minneapolis, 1966); in* ***Four Plays*** *(1967).*

-----, ***Viet Rock: A Folk War Movie*** *(also director: produced New York, 1966); in* ***Four Plays*** *(1967).*

-----, ***Four Plays: Viet Rock; Comings and Goings; Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place; The Gloaming, Oh My Darling*** *(New York: Simon & Schuster, 1967).*

-----, ***The Key is on the Bottom*** *(produced Los Angeles, 1967).*

-----, ***Megan Terry's Home; or, Future Soap*** *(New York: Samuel French, 1967).*

-----, ***The People vs. Runchman*** *(produced Minneapolis, 1967; New York, 1968); with* ***Ex-Miss Copper Queen on a Set of Pills*** *(New York: Dramatists Play Service, 1968).*

-----, ***Home*** *(televised, 1968) (New York: Samuel French, 1972).*

-----, ***Jack-Jack*** *(produced Minneapolis, 1968).*

-----, ***Massachusetts Trust*** *(produced Waltham, Massachusetts, 1968); in* ***The Off-Off-Broadway Book,*** *ed. Albert Poland and Bruce Mailman (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972).*

-----, ***Sanibel and Captiva*** *(broadcast, 1968); in* ***Three One-Act Plays*** *(1972).*

-----, ***One More Little Drinkie*** *(televised, 1969); in* ***Three One-Act Plays*** *(1972).*

-----, *Approaching Simone* (produced Boston and New York, 1970) (Old Westbury, New York: The Feminist Press, 1973).

-----, ***The Tommy Allen Show*** (also director: produced Los Angeles and New York, 1970); in ***Scripts 2*** (New York), December 1971.

-----, ***Fireworks*** (1970).

-----, ***Grooving*** (produced New York, 1972).

-----, ***Choose a Spot on the Floor***, with Jo Ann Schmidman (produced Omaha, Nebraska, 1972).

-----, ***Three One-Act Plays*** (includes ***Sanibel and Captiva; The Magic Realists; One More Little Drinkie***) (New York:Samuel French, 1972).

-----, ***American Wedding Ritual Monitored / Transmitted by the Planet Jupiter*** (radio play, broadcast 1972).

-----, ***Brazil Fado: You're Always with Me*** (televised 1972).

-----,***Couplings and Groupings*** (Theatre Verite) (New York: Pantheon, 1973).

-----, ***Susan Perutz at the Manhattan Theatre Club***

(produced New York, 1973).

-----, ***Thoughts*** *(lyrics only), book by Lamar Alford (produced New York, 1973).*

-----, ***Nightwalk,*** *with Sam Shepard and Jean-Claude van Itallie (produced New York, 1973).*

-----, ***St. Hydro Clemency; or A Funhouse of the Lord: An Energizing Event*** *(produced New York, 1973).*

-----, ***American Wedding Ritual, in Places, A Journal of the Theatre,*** *vol. 1 (1973).*

-----, ***Hothouse*** *(produced New York, 1974) (New York: Samuel French, 1975).*

-----, ***All Them Women,*** *with others (produced New York, 1974).*

-----, ***The Pioneer*** *(Birmingham, Alabama: Ragnarok Press, 1975).*

-----, ***Willa-Willie Bill's Dope Garden*** *(Birmingham, Alabama: Ragnarok Press, 1977).*

-----, ***American King's English for Queens*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1978).*

-----, ***100,001 Horror Stories of the Plains*** *(produced*

Omaha Magic Theatre, New York, 1978).

-----, ***Babes in the Bighouse*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1979) (Omaha, Nebraska: Omaha Magic Theatre Press, 1974).*

-----, ***Pro-Game*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1979).*

-----, ***Attempted Rescue on Avenue B*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1979).*

-----, ***Brazil Fado*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1979) (Omaha Nebraska: Omaha Magic Theatre Press, 1980).*

-----, ***Goona-Goona*** *(Produced Omaha Magic Theatre, New York, 1980) (Omaha, Nebraska: Omaha Magic Theatre Press, 1981).*

-----, ***Christmas Copper.***

-----, ***Kegger*** *(produced Omaha Magic Theatre, New York, 1982) (Omaha, Nebraska: Omaha Magic Theatre Press, 1983).*

Tolan, Kathleen, ***A Weekend Near Madison*** *(produced Louisville Actor's Theater, 1982).*

Wandor, Michelene, ***The Day After Yesterday*** *(produced*

Act Inn Theatre Club, London, 1972).

*-----, **Spilt Milk** (produced Portable Theatre Workshop, 1973) (publishes in Play Nine, London: Edward Arnold, 1981).*

*-----, **To Die Among Friends** (produced Paradise Foundry, London, 1974); in Sink Songs (London: Playbooks, 1976).*

*-----, **Penthesilea** (produced Salt Theatre, London, 1977).*

*-----, **The Old Wives'** Tale (produced Soho Poly, London, 1977).*

*-----, **Care and Control** (produced Gay Sweatshop, London, 1977) (London: Journeyman Press, 1980).*

*-----, **Floorshow** (produced Monstrous Regiment, London, 1977).*

*-----, **Whores D'Oeuvres** (produced Omoro, London, 1978) (London: Hecate, 1980).*

*-----, **Scissors** (produced Almost Free Theatre, London, 1978).*

*-----, **AID Thy Neighbor** (produced Theatre at New End, London, 1978).*

-----, ***Correspondence*** *(broadcast Radio 4, 'Afternoon Theatre', 1978; produced Institute of Contemporary Arts, London, 1979).*

-----, ***Dust in the Sugar House,*** *dramatised documentary on writer Antonia White (broadcast Radio 3, 1979).*

-----, ***Aurora Leigh*** *(produced Mrs Worthington's Daughters, London, 1979); in* ***Plays by Women,*** *ed. Michelene Wandor (London: Methuen, 1982).*

-----, ***The Unlit Lamp,*** *based on the novel by Radclyffe Hall (broadcast Radio 4, 1980).*

-----, ***Precious Bane by Mary Webb*** *(broadcast Radio 4, London 1981).*

-----, ***The Ultimate Astonisher*** *(broadcast Radio 3, London 1982).*

-----, ***Wild Diamonds*** *(broadcast Radio 3, London 1982).*

-----, ***The Ultimate Astonisher*** *(broadcast Radio 3, London 1982).*

-----, ***All Out in the Wash*** *(broadcast BBC TV, London 1982).*

-----, ***Under the Skin*** *(broadcast BBC TV, London).*

Wasserstein, Wendy, ***Uncommon Women and Others*** *(New York: Avon Books, 1978).*

Weldon, Fay, ***Mixed Doubles: Permanence; Words of Advice; Friends; Mixed Blessings: Second Chance*** *(produced Orange Tree Theatre, Richmond, 1974).*

-----, ***Moving House*** *(produced Redgrave Theatre, Farnham, 1976).*

-----, ***Mr. Director*** *(produced Orange Tree Theatre, Richmond, 1977).*

-----, ***Action Replay*** *(produced Studio Theatre, Birmingham Repertory, 1978/9; Centrum Theatre, Amsterdam, 1979/80; Orange Tree Theatre, Richmond, 1980)*

-----, ***Polaris*** *(radio broadcast, London, 1978) (London: Methuen, 1978).*

Anthologies that Focus on or Include Substantial Numbers of Feminists Playwrights

France, Rachel (ed.) ***A Century of Plays by American Women*** *(New York: Richards Rosen Press, 1979). This comprises: Megan Terry,* ***Ex-Miss Copper Queen on a Set of Pills****; Rosalyn Drexler,* ***Skywritting****; Maria Irene Fornes,* ***Dr. Kheal****; Clare Boothe Luce,* ***Slam the Door Softly****; Joan*

Holden, The Independent Female; Karen Malpede, ***Lament of Three Women*** *; Martha Boesing,* ***Pimp*** .

Hoffman, William M. (ed.), ***Gay Plays- The First Collection*** *(New York: Avon Books, 1979). This includes: Susan Miller,* ***Confessions of a Female Disorder;*** *Jane Chambers,* ***A Late Snow;*** *William Hoffman and Anthony Holland,* ***Cornbury*** .

Moore, Honor (ed.), ***The New Women's Theatre - Ten Plays by Contemporary Women*** *(New York: Vintage Books, 1977). This comprises: Corinne Jacker,* ***Bits and Pieces;*** *Tina Howe,* ***Birth and After Birth;*** *Honor Moore,* ***Mourning Pictures;*** *Myrna Lamb,* ***I Lost a Pair of Gloves Yesterday;*** *Eve Merriam,* ***Out of Our Father's House;*** *Alice Childress,* ***Wedding Band.***

Poland, Albert and Bruce Mailman (eds), ***The Off-Off-Broadway Book - Plays, People, Theatre*** *(New York: Bobbs-Merrill, 1972). This comprises: Ruth Krauss,* ***A Beautiful Day;*** *Gertrude Stein,* ***What Happened;*** *Rosalyn Drexler,* ***Home Movies;*** *Tom Eyen,* ***Why Hanna's Skirt Won't Stay Down;*** *Rochelle Owens,* ***Futz;*** *Megan Terry,* ***Massachusetts Trust;*** *Maria Irene Fornes,* ***Molly's Dream;*** *Julie Bovasso,* ***Glorio and Esperanza;*** *Adrienne Kennedy,* ***A Rat's Mass.***

Sullivan, Victoria and James Hatch (eds), ***Plays By and About Women*** *(New York: Vintage Books, 1973). This comprises: Lillian Hellman,* ***The Children's Hour;*** *Clare Boothe,* ***The Women;*** *Megan Terry,* ***Calm Down Mother;*** *Maureen Duffy,* ***Rites;*** *Alice Childress,* ***Wine in The Wilderness.***

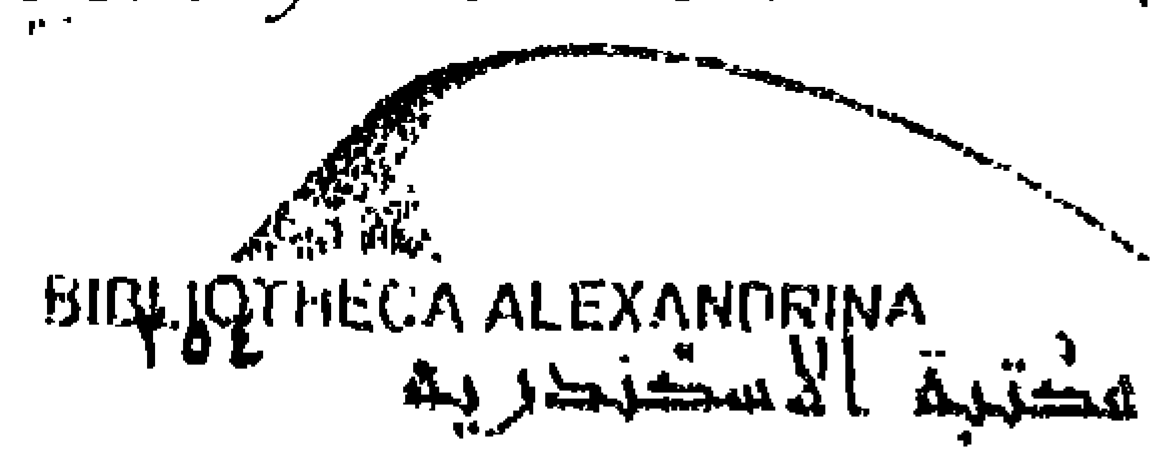
Richards, Stanley (ed.), ***The Best Short Plays*** *(Radnor, Pennsylvania: Chilton Book Co., 1980). This includes Shirley Lauro,* ***The Coal Diamond.***

Wandor, Michelene (ed.), ***Plays by Women,*** *vol. 1 (London: Methuen, 1982). This comprises: Caryl Churchill,* ***Vinegar Tom; Pam Gems, Dusa, Fish, Stas and Vi;*** *Louise Page, Tissue; Michelene Wandor,* ***Aurora Leigh.***

Wandor, Michelene (ed.) ***Strike While the Iron is Hot - Three Plays on Sexual Politics*** *(London and West Nyack: Journeyman Press, 1980). This comprises: Red Ladder Theatre,* ***Strike While the Iron is Hot;*** *Michelene Wandor (Gay Sweatshop),* ***Care and Control;*** *Women's Theatre Group,* ***My Mother Says I Never Should.***

Secondary Sources

Brown, Janet, ***Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*** *(Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1979).*



Chinoy, Helen Krich and Jenkins, Linda Walsh (eds), ***Women in American Theater*** *(New York: Crown Publishers, 1981).*

Leavitt, Dinah Luise, ***Feminist Theater Groups*** *(Jefferson, N.C.: McFarland, 1980).*

Wandor, Michelene, ***Understudies*** *(London: Eyre Methuen, 1981) .*

المحتويات

